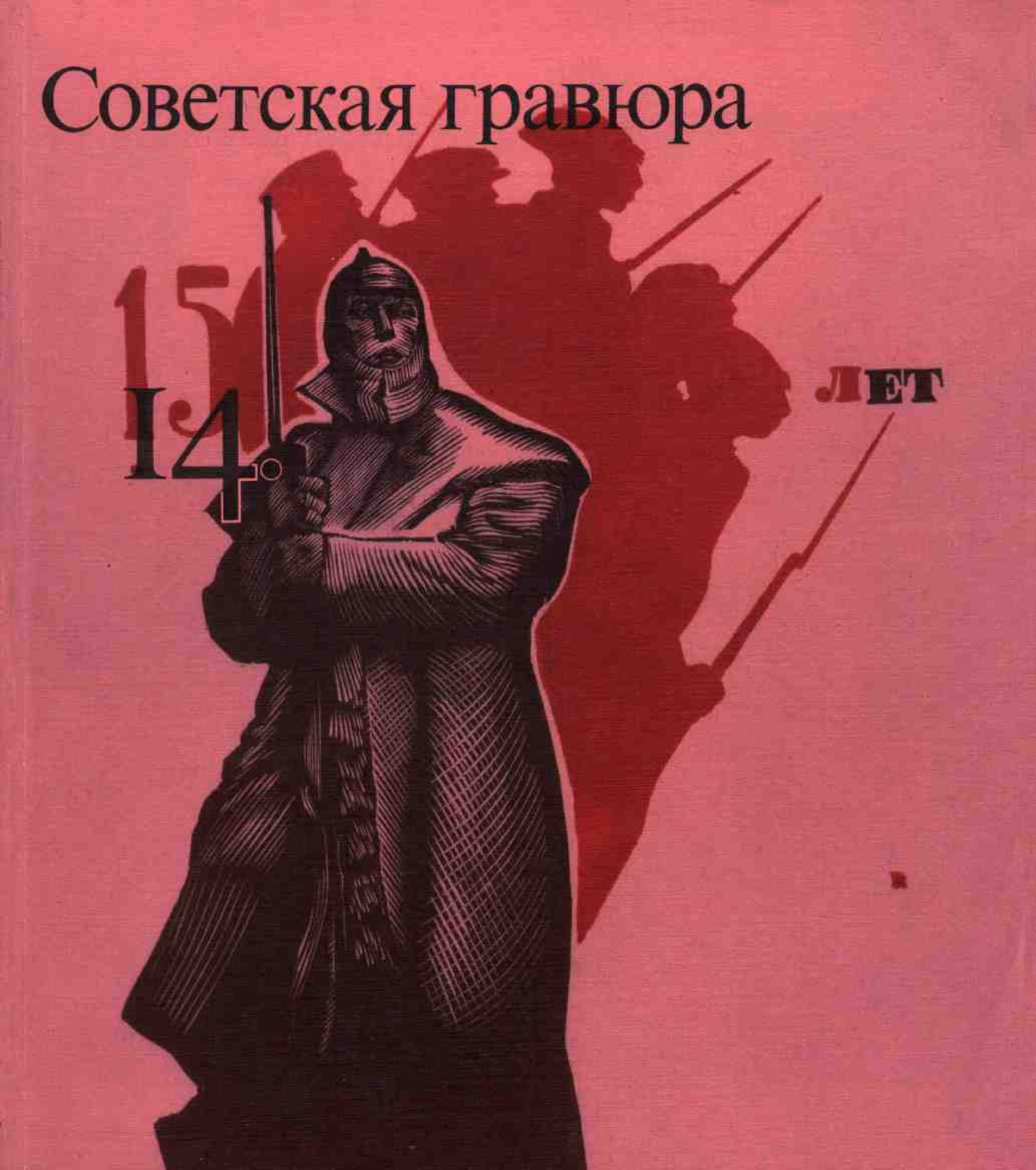

Советская гравюра
15
14
ЛЕТ

Очерки по истории и технике гравюры




КРЫМ

Советская гравюра

Soviet Prints

14.

Москва
«Изобразительное искусство»
1987



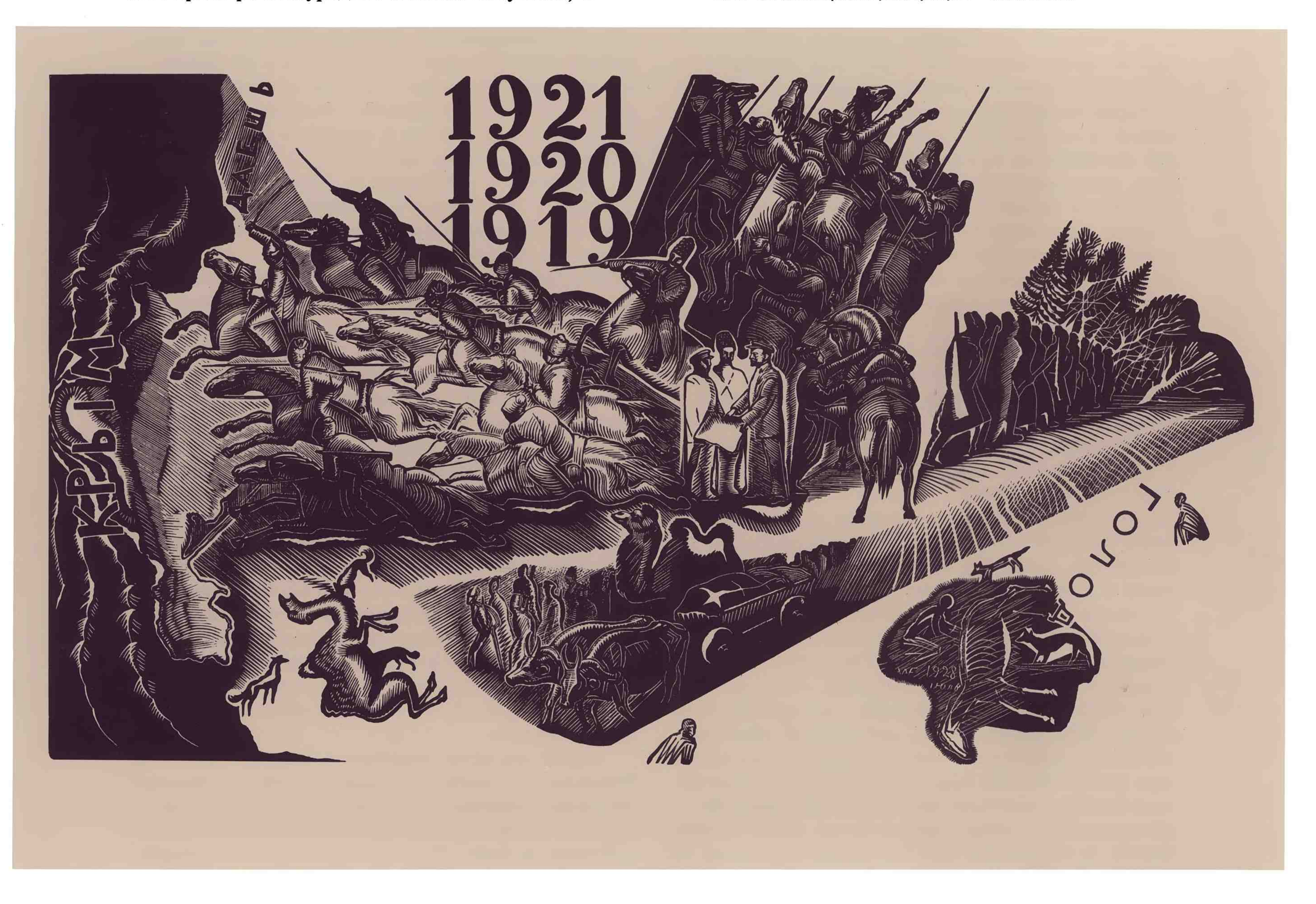
[redacted]

время энергичного развития рисованной книжной иллюстрации, а с конца 1950-х годов мы вновь оказались свидетелями бурного подъема искусства гравюры, использующей уже собственную, советскую традицию в содружестве с другими видами искусства, в разных техниках, как в книжной, так и в станковой формах, находящей решение сложных проблем современной культуры.

Отечественная художественная критика уже в первые годы Советской власти угадала в советской гравюре незаурядное явление искусства, а участие наших графиков на международных художественных выставках начиная с 1920-х годов позволило проверить и подтвердить это положение в масштабе современной мировой культуры.

Процесс возрождения творческой (нерепродукционной) гравюры — одна из общих тенденций искусства большинства европейских стран начала 20 века. Как известно, этот процесс коснулся и русской гравюры*. В конкретных условиях после-

* См ст Н И Александровой «Русская гравюра 18 — начала 20 века»



417.
В. Фаворский
Лист из серии «Годы революции». 1928

революционной России он ускорился и не только вывел гравюру из состояния нерешительности, стилизации и разрозненных экспериментов, предпринимаемых отдельными мастерами в начале века, но внес в ее форму самые радикальные изменения.

Появление новой формы в искусстве, определяемое, как правило, стремлением человека переоценить собственное отношение к окружающему миру, было вполне закономерно и в советской гравюре первых послереволюционных лет. Отвлечемся от техник, видов, жанров гравюры и попытаемся представить общий композиционный строй графических листов, выполненных советскими художниками тех лет. Поражает прежде всего крупномасштабность (гомоцентричность) образа человека, нечто аналогичное тому, что происходило в итальянском искусстве эпохи Возрождения. В гравюрах П.А.Шиллинговского, П.В.Кузнецова, С.В.Герасимова, К.С.Петрова-Водкина сохраняется ощущение главенствующей роли человеческой фигуры в масштабе мира. Это ощущение не оставляет нас и при соприкосновении с книжными гравюрами, хотя их композиционный строй зависит от того, как относится к миру не только художник, но и писатель, его герои. «Натюрморт с книгой» Д.И.Митрохина (1926) или «Броневики» Н.Н.Купреянова (1918) подчиняются тем же закономерностям композиции. Ее центрами служат предметы, наделенные особой жизненной силой, олицетворяющие цельность, материальность и энергию нового мира.



Великая Октябрьская социалистическая революция не как эпизод или факт истории, а как глубочайший переворот в мировоззрении человечества, как свободное осознание себя, своих творческих потенций свободным человеком в освобожденном мире — это содержание эпохи обусловило необычайный расцвет искусств, и в частности гравюры.

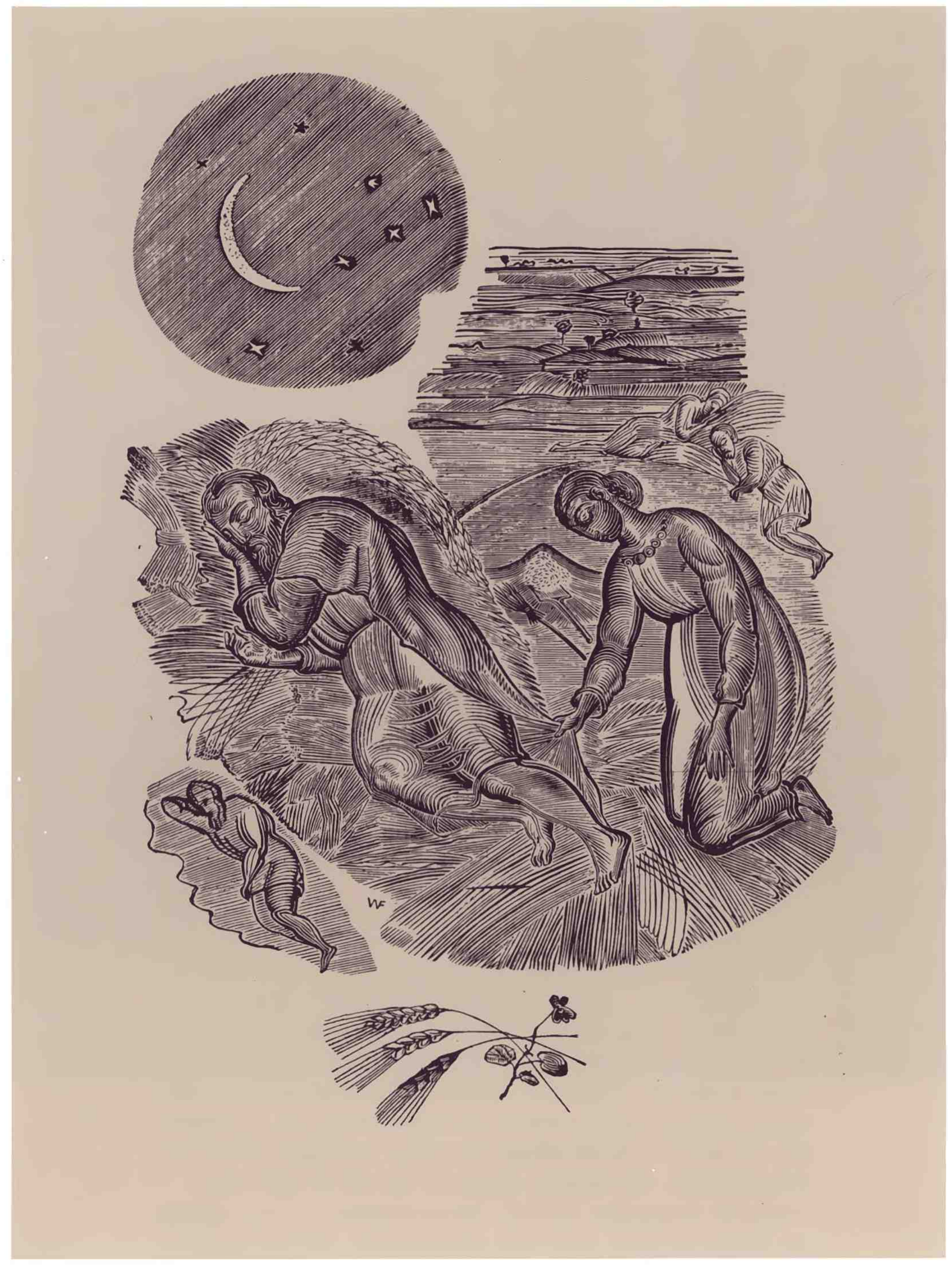
В семье графических искусств раньше других определилась как целостное художественное явление ксилография. Первый этап ее развития приходится на 1917 — 1920-е годы, трудное и героическое время для всех граждан Советской России. Многие художники старшего поколения находились в частях Красной Армии. Многие интуитивно чувствовали необходимость своей работы в гравюре, но вели в этой области лишь лабораторные исследования, не находя прямых путей к зрителю. Немало книжных работ, исполненных в это время, не было издано или они издавались спустя десятилетия. Самое непосредственное применение в эти годы ксилография имела не столько в книжном, сколько в журнальном деле. И, пожалуй, в тот период станковая и журнальная ксилография еще

418.
В.Фаворский
Портрет К.Н.Истомина. 1918

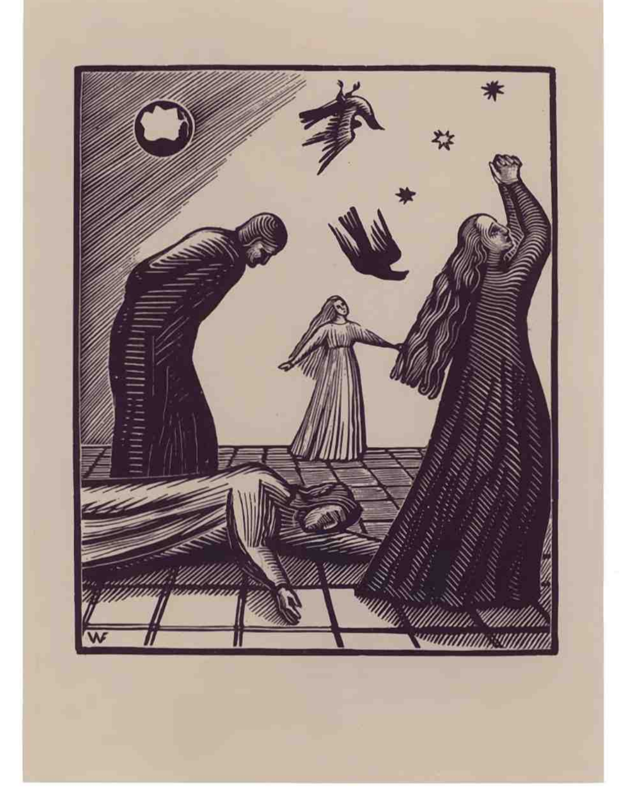
419.
В.Фаворский
Буквица к книге А.Франса «Суждения аббата Жерома Куаньяра». 1918

имела перевес над книжной. В ксилографии рождались принципы нового книжного искусства, но сама книга еще не появилась.

Период активного подъема книжной ксилографии приходится на 1920 — 1930-е годы. Рассматривая это явление искусства в широком плане, можно легко различить причины его развития, общие для всех европейских стран и специфические для Советской России. Острая нехватка металла — результат хозяйственной разрухи после первой мировой войны, в такой истерзанной военной интервенцией стране, как Россия, — больно ударила по полиграфической промышленности. Поэтому естественно было вспомнить древнюю, надежную и дешевую технику изготовления деревянного клише. Существовали и другие важные факторы, способствовавшие развитию ксилографии в 20 веке во всех странах Европы: на характер графики влиял рост элементов точности, научности в сознании современного человека, чему наиболее полно соответствовала пластически емкая, чеканная форма ксилографии. Правда, на развитии европейской



420.
В.Фаворский
Иллюстрация к «Книге Руфь». 1925



421.
В.Фаворский
Иллюстрация к автобиографической повести Данте Алигьери «Новая жизнь». 1933

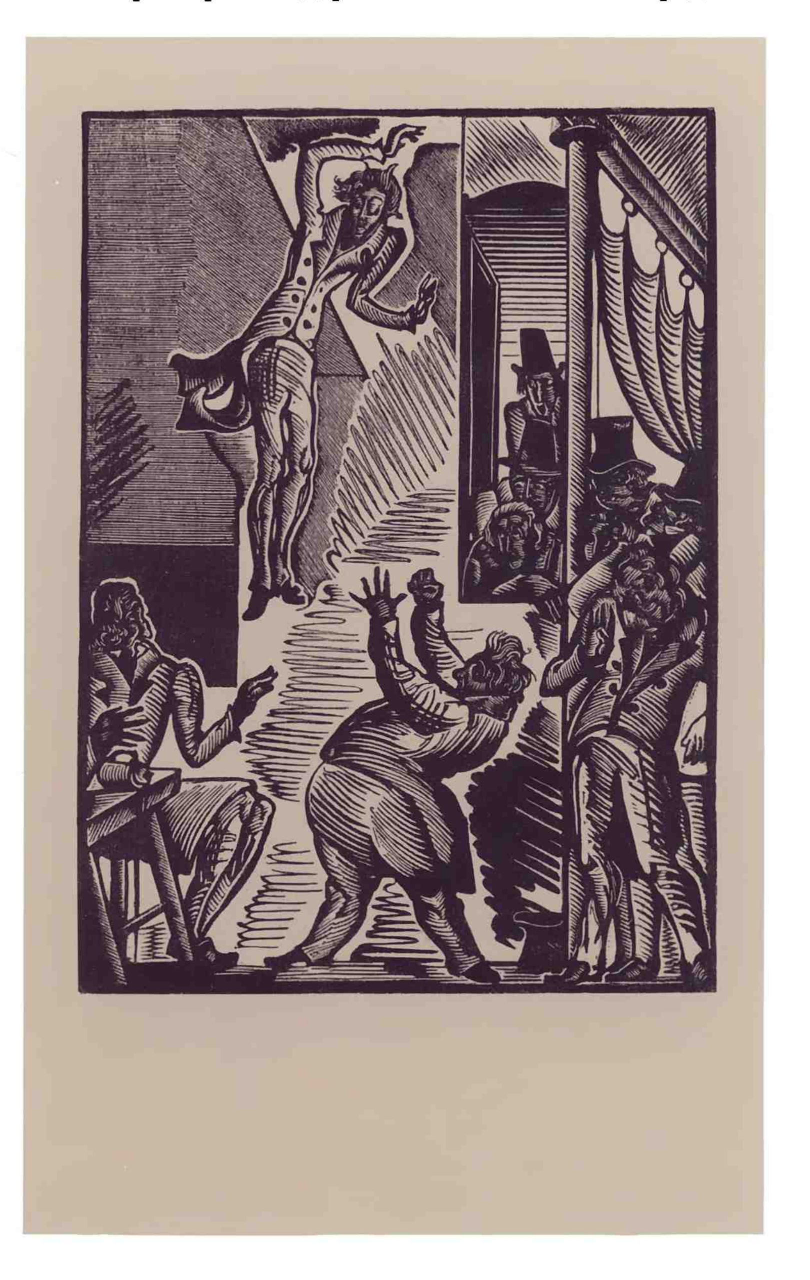
гравюры на дереве в начале 20 века этот фактор сказался в меньшей степени, нежели как раз противоположная стилевая тенденция, выразителем которой был экспрессионизм. Экспрессионистическая европейская гравюра извлекала из материала специфические для него свойства выразительности: драматизм контрастов черного и белого, цветность во внецветовой системе графики, и сближалась в своих приемах с самыми ранними опытами в обрезной гравюре на дереве средневековых мастеров. Не только в изобразительном искусстве, но и в любой сфере общественной деятельности стал учитываться сознательный, научный момент воздействия на мир.

Эти факторы, несомненно, влияли на развитие советской ксилографии. Правда, в Советской России этот процесс ускорился благодаря наличию особых социально-экономических условий. Рост потребности в книге, приобщение революцией к чтению громадной массы новых читателей, с одной стороны, жесточайшая разруха полиграфической промышленности (следствие гражданской войны), с другой — все это заставляло издательских работников и художников искать и находить в ксилографии ту помощь, которую она уже оказала книге в 15 — 16 веках, в пору своего первого творческого рождения. В этом отношении гравюра на дереве вновь взяла на себя демократическую миссию искусства. Но в то же время советские ксилографы смогли достичь и очень глубокого проникновения в ткань литературных произведений, что остается весьма существенным для советского искусства книги и в наши дни. Под влиянием идей революции художники обратились к новому читателю. Они говорили с ним на уровне собственных, достаточно сложных представлений о художественной литературе. Таким образом, начинающему читателю давался как бы творческий кредит. В результате без упрощенчества и вульгаризации литературных образов в ксилографии были открыты новые средства эмоциональной и духовной выразительности и выработан метод углубленного познания литературы.

Сознанием художников эпохи владела идея синтеза искусств. Наиболее органичной областью для изобразительного искусства нового общества были бы фресковая живопись, мозаика, рельеф, монументальная скульптура. Но материальные трудности стесняли размах этих работ. И книга, иллюстрированная гравюрами на дереве, оказалась именно той областью, где последовательно осуществлялась идея синтеза искусства и производства, искусства и литературы, изобразительного искусства (иллюстрации) и неизобразительного (архитектурной конструкции книги), где были решены важнейшие пластические проблемы времени, найден новый стиль эпохи.

Как бы заново возрождаясь к жизни, советская ксилография одновременно отвечала и общим требованиям, предъявленным к этому искусству современностью (в этом она шла в ногу с ксилографией европейских стран), и совершенно особым требованиям, предъявляемым к искусству новой социалистической формацией (значительно опережая в этом европейскую гравюру на дереве).

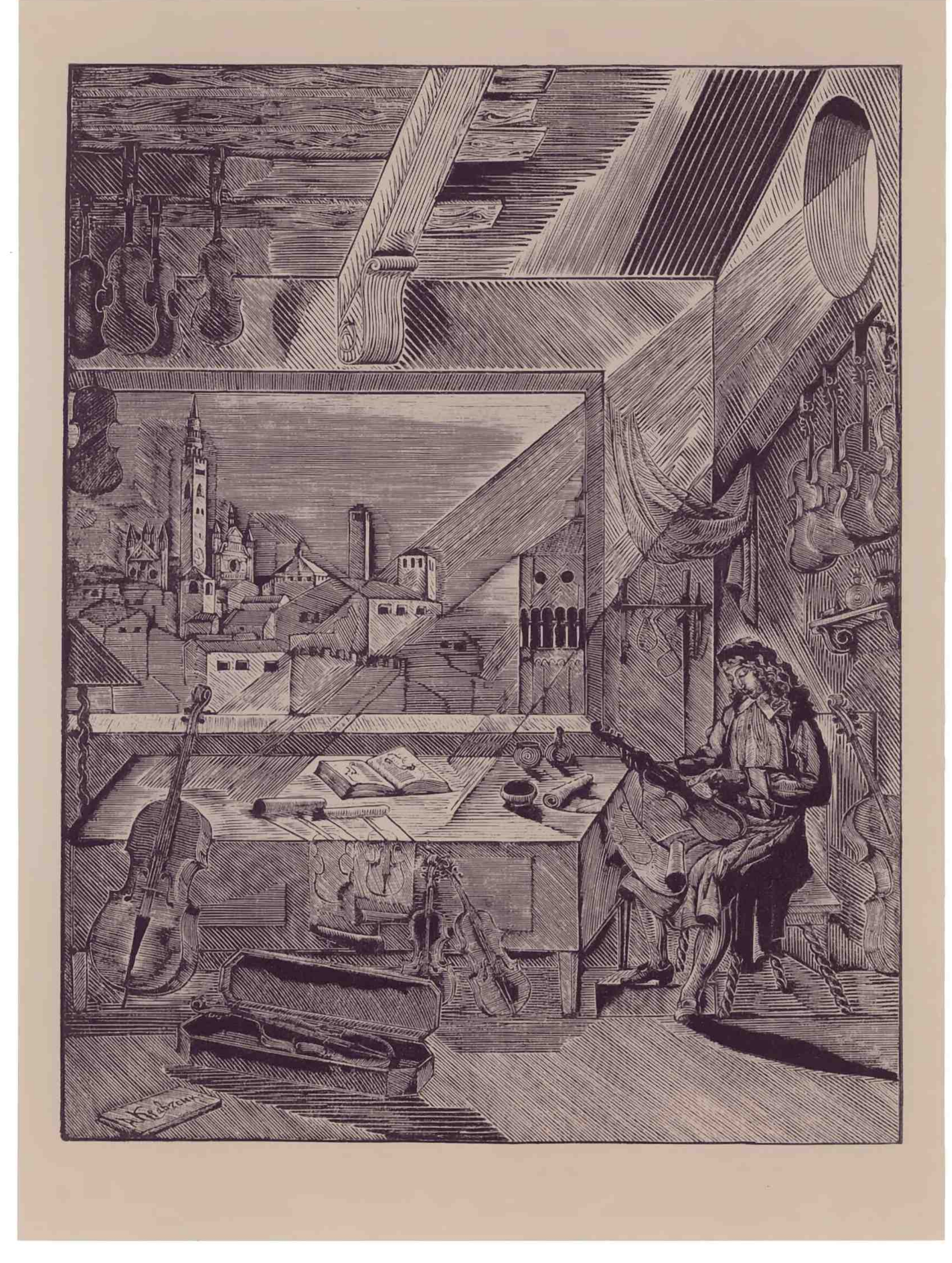
В 1920 — 1930-х годах достаточно четко обозначились если не две школы, то два центра развития гравюры на дереве: Москва и Ленинград.



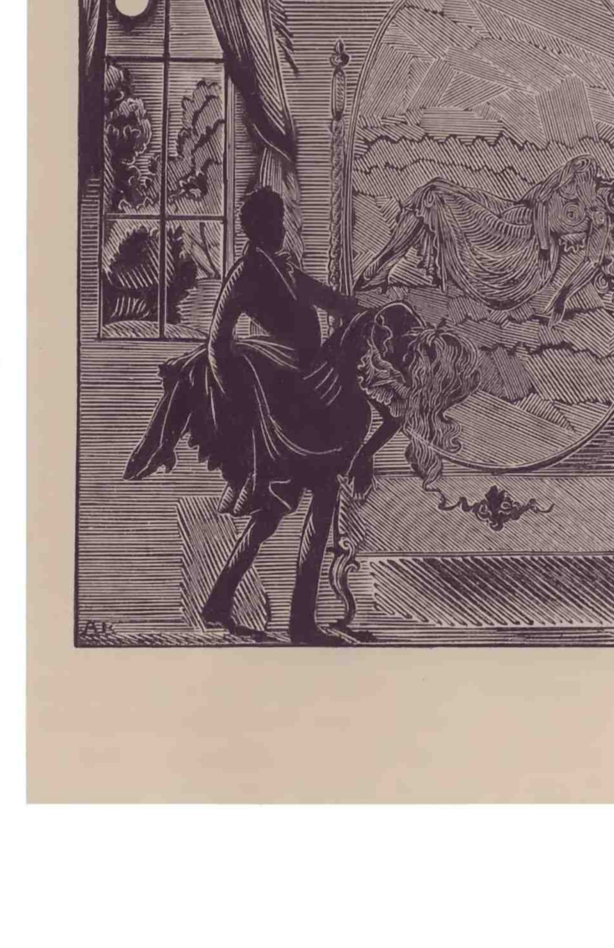
422.
А.Кравченко
Иллюстрация к «Повелителю блох» Э.-Т.-А.Гофмана. 1922

Ленинградская гравюра развивалась эволюционно, как явление, обладающее в лице графиков «Мира искусства» устойчивой традицией, которая была столь основательной, что в первые послереволюционные годы здесь и не возникало необходимости ее чем бы то ни было заменять. Отсюда — эволюционность ленинградской школы гравюры в отличие от революционности московской. Московская же ксилография, не знавшая такой традиции, имевшая в качестве предшественницы преимущественно гравюру репродукционную, сразу же стала перед задачей кардинально, по-новому решить новые художественные проблемы. Поэтому путь ее развития был радикально-новаторским, чему немало способствовало и то обстоятельство, что в эту пору в Москве жил и работал (причем не только как художник, но и как педагог) один из крупнейших советских мастеров гравюры — Владимир Андреевич Фаворский.

Одной из ведущих проблем, решаемых В.А.Фаворским в ксилографии, была проблема цельности композиционной формы, выражающей цельность



423.
А.Кравченко
Страдивари в своей мастерской. 1926

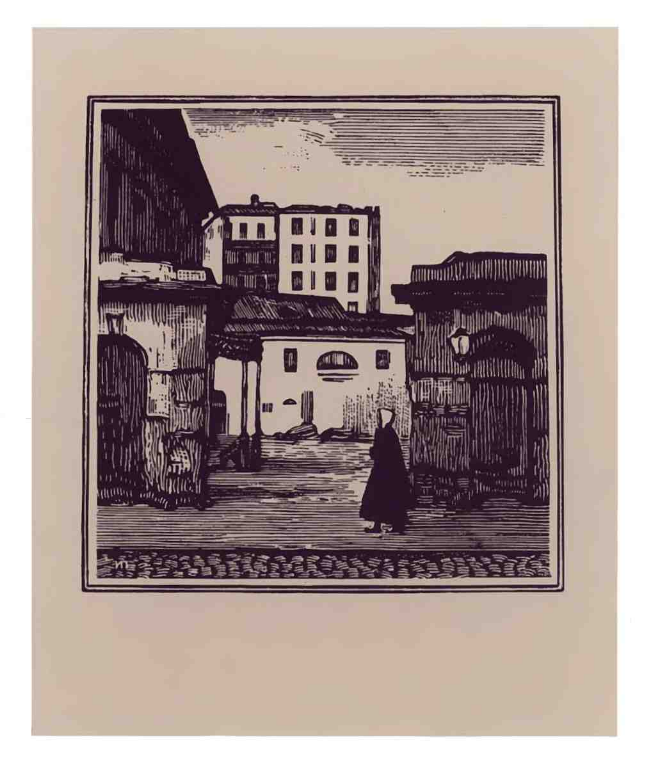


424.
А.Кравченко
Иллюстрация к «Фантастическим повестям ботаника Х» А.Чаянова. 1926

425.
И.Павлов
На Моховой. Из серии «Уголки Москвы». 1920

мировосприятия человека. Понимаемая широко, она была тесно связана с проблемой выявления специфических возможностей данного искусства. Уже в одной из самых ранних гравюр Фаворского дореволюционного периода — «Групповой портрет с манекеном» (1910) — достаточно ясно выражена эстетическая концепция художника, его представление о специфике гравюры как искусстве изображения на плоскости. Художник так группирует объемы в композиции, что создает впечатление вдавливания пространства внутрь граверной доски, выявляя в предметах наиболее постоянные свойства: пространственную протяженность, весомость. И в то же время пространство здесь пластически осуществляется посредством сопоставления предметов. Все объемы как бы тяготеют друг к другу, благодаря чему возникает то силовое пространственное поле, которое всегда присутствует в произведениях Фаворского. Фаворский в 1920-е годы исключительно, а в 1930-е и позднее — преимущественно, в комбинации с белым пользуется черным штрихом, при помощи которого он добивается цельности изображения. В «Групповом портрете с манекеном» это еще не так очевидно. «Манифест» черного штриха — это гравюры 1918 года: «Портрет К.Н.Истомина» и буквицы к «Суждениям аббата Жерома Куаньяра» А.Франса. Пользуясь белым штрихом, художник часто активным изобразительным началом делает свет, что придает изображению вместе с достоверностью оттенок случайного, частного. Отказываясь от светотеневой моделировки формы, он получает возможность внести в изображение большую конструктивную ясность. Черным штрихом, обозначающим как бы траектории движения зрительно-осязательной точки по исследуемому объему, Фаворский строит основные массы головы, лица. Перед гравером стоит задача исследовать объем как некую пространственную данность, а не только как объект, воспринимаемый исключительно зрительно. В «Портрете К.Н.Истомина» Фаворский ищет прежде всего конструктивную цельность. Черным квадратом в оттиске с доски первого состояния, монограммой и датой, награвированными на доске в ее окончательном состоянии, передана и закреплена в восприятии зрителя изобразительная плоскость. Далее в пространстве располагаются параллельные ей фронтальные планы, которые организуются графическими элементами, сопоставленными, «рифмуемыми» по подобию (например, круглящиеся штрихи на лбу и подбородке). Рассматривая, сравнивая их между собой, зритель активизирует в своем сознании пространственно-двигательные представления, благодаря чему как бы включается в художественный акт изучения и познания модели. В этом стремлении Фаворского закрепить в изображении путь создания произведения сказывается новаторская тенденция. И в то же время, если рассматривать отдельные графические элементы гравюры, то в параллельном черном штрихе, четких, иногда почти орнаментальных линиях легко узнать влияние классической немецкой гравюры на дереве.

Буквицы к «Суждениям аббата Жерома Куаньяра» А.Франса тоже награвированы черным штрихом. Инициалы к книге Франса вызывают представление о крупной монолитной скульптурной форме, выполненной в материале, обладающем



при обработке значительной силой сопротивления. Изображение продолжает сохранять ярко выраженные конструктивные качества. Но конструкция включилась в ритм масс, которые сконцентрировались, приобрели плотную, ритмически оформленную поверхность.

В работе над гравюрами к «Суждениям аббата Жерома Куаньяра» задача художника была исключительно сложна: органично соединить в одной композиции иллюстрацию (сюжетно и стилистически связанную с текстом) с конструкцией буквы. Все иллюстрации построены, казалось бы, на жанровых мотивах, но Фаворский не позволяет жанру измельчать большую и значительную тему. Рассматривая эти миниатюры, невольно вспоминаешь фрески Джотто: таким достоинством обладают герои Фаворского, так плотны и монументальны их фигуры, так крепко стоят они на ногах. Художник достигает этого, включая действующих лиц в тесный интерьер, а если и в пейзаж, то с низким горизонтом, избегая пространственных прорывов и, напротив, сжимая, концентрируя пространство. Характерно, что объемным и очень

круглым фигурам отведена строго определенная пространственная зона между двумя сближенными параллельными планами: передним и задним. Передний план — это как бы прозрачная, но весьма существенная плоскость, фиксированная фронтально развернутыми буквами. Задний, моделированный параллельным черным штрихом, тоже решен плоскостно. Это сообщает каждой гравюре цельность, а всей серии единство. Буквицы к «Суждениям аббата Жерома Куаньяра» — первая крупная работа Фаворского в иллюстрации. До этого момента встречи Фаворского с книгой ограничивались исполнением нескольких экслибрисов и обложек. Начиная с 1918 года работа в книге становится систематической и вскоре занимает центральное место в его творчестве. Книжные серии гравюр Фаворского всегда сближает найденная изобразительная цельность, но стилевая интерпретация произведений зависит от характера литературы и от тех пластических задач, которые решает художник в каждой своей работе. В 1920-е годы он создает такие интересные произведения, как



426.
П. Павлинов
Гравюра для обложки книги Н. Лескова «Человек на часах». 1926



427.
П. Павлинов
Иллюстрация к драме А. Пушкина «Русалка»
1923

иллюстрации к «Озорным рассказам» Бальзака (1920), к «Эгерии» (1921) и «Кофейне» (1922) П. Муратова, к «Домику в Коломне» (1922 — 1925) А.Пушкина, «Фамари» (1923) А.Глобы, к «Книге Руфь» (1925).

Особое положение в творчестве художника занимают иллюстрации к «Книге Руфь». Движения героев плавны и торжественны. Каждая фигура — это целый мир, тяготеющий к собственному центру. Плавный, замкнутый контур отводит ей удобное место в пространстве. Особенно это ощутимо в изображении Руфи. Тело Руфи как бы вписывается в обтекающую его оболочку, обобщенную, отвлеченную от деталей форму. Таким образом, конечными единицами, строящими всю композицию, становятся не отдельные предметы (как в иллюстрациях к «Фамари»), а эти сопоставленные с общим пространством, близкие ему по структуре сферические объемы. Проникаясь ритмами друг друга и окружающего их пространства, герои Фаворского пребывают в единой среде. Это привносит в восприятие гравюр ощущение слияния человека и мира, в котором он живет. Это ощущение усиливается благодаря поэтическим метафорам, рожденным сопоставлением разных и родственных миров. Герои книги даны художником в парных сопоставлениях, как бы предстояниях друг другу и миру в целом. Среди работ Фаворского вряд ли найдется произведение, более характерное для творчества художника в целом, чем эта серия гравюр, отличающаяся синтетичностью композиции, соединением тонкого, почти ювелирного штриха с монументальностью формы, лиризма с эпической широтой звучания темы, экономии и концентрированности средств пластической выразительности с философской глубиной.

В 1933 году В.А.Фаворский исполнил гравюры для книги Данте «Vita nova» («Новая жизнь»). В ряду прекрасных советских книг 1930-х годов этому изданию принадлежит почетное место*. «Vita nova» представляет собой собрание сонетов и канцон, обрамленное прозой. В нем осуществился синтез искусств, к которому стремилась эпоха. Кроме фронтисписа (портрета Данте), заставки (помещенной перед введением, написанным переводчиком книги) и концовки (расположенной после комментариев) серия содержит три полосные иллюстрации, связанные непосредственно сюжетно с сонетами и канцонами, занимающими центральное место в группах стихов трех разных периодов творчества Данте — от времени, когда он был рядовым представителем «сладостного нового стиля»** во Флоренции, до того времени, когда он превратился в поэта гениального и единственного. Для того чтобы отметить три основных этапа развития поэзии молодого Данте, Фаворский выполнил три иллюстрации. Но для того чтобы не нарушать художественного единства книги как целостного литературного произведения, он исполнил все гравюры в одном пластическом ключе. Фаворский здесь выступает в роли комментатора, толкователя стилевой основы произведения, а не в роли пересказчика сюжета.

В иллюстрациях «Vita nova» гравер пользуется средствами, аналогичными тем, к которым прибегал современник и друг Данте Джотто. Он изо-

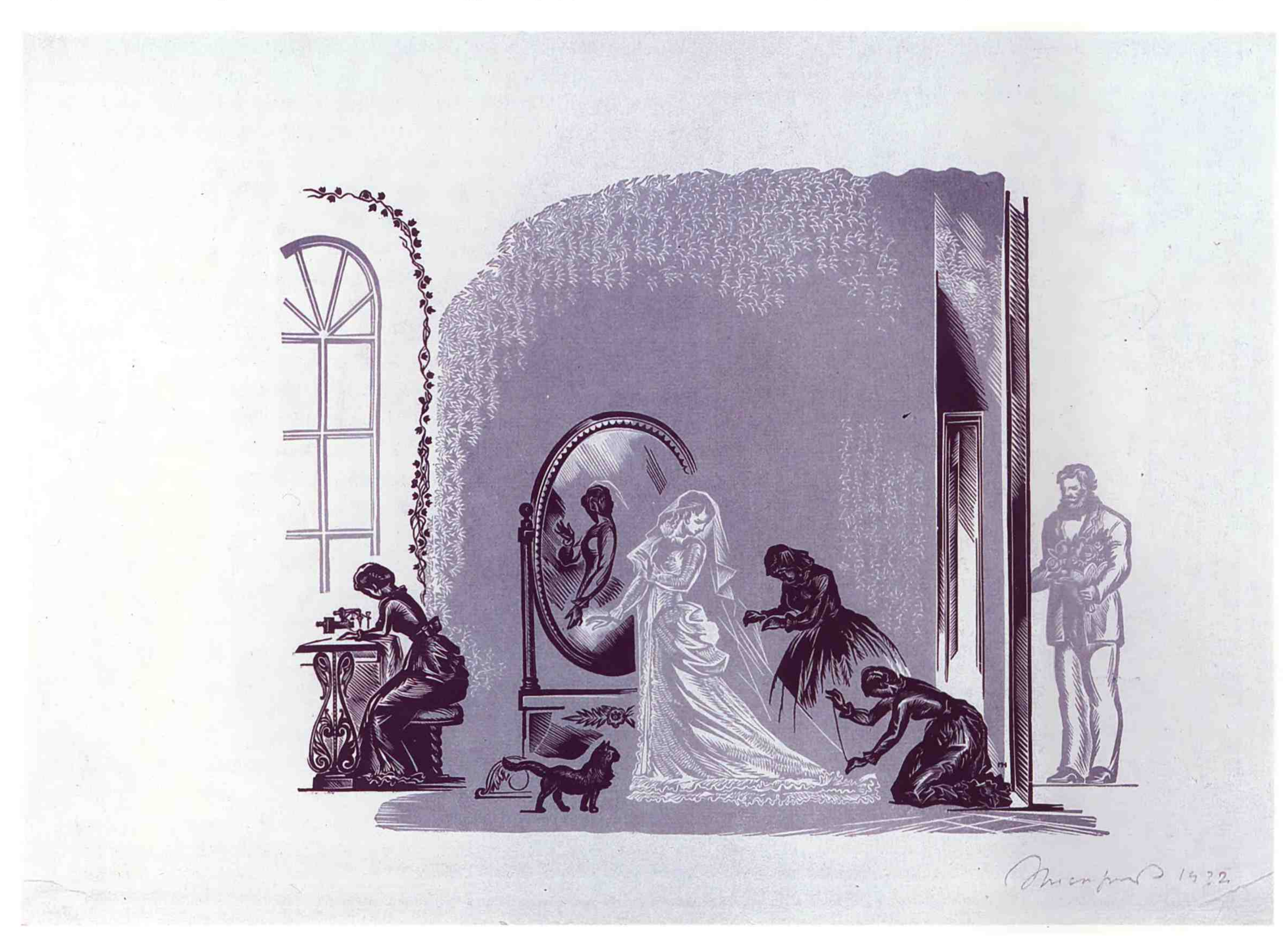


428.
Н.Пискарев
Иллюстрация к книге А.Луначарского «Освобожденный Дон-Кихот». 1922

* См *Эфрос А.* Данте Алигьери Vita nova М , 1934, с 46
** Там же, с 11

бражает людей массивного сложения. Для того чтобы еще более подчеркнуть эти качества, он включает фигуры в тесные интерьеры. Силуэты обобщены. Фигуры составляют ясно обозримые скульптурные группы. Фаворский пользуется здесь сравнительно светлой «цветовой» гаммой, позволяющей яснее читать пространственный рельеф. Художник вводит предметы в среду пространственного членения: балки потолка, доски или квадратные плиты пола — это сетка отсчета пространственной протяженности. Контуры предметов и штрих передают трехмерные формы, уплощающиеся по мере приближения к передней, как бы прозрачной, воображаемой зрительной плоскости.

Ощущение поразительной временной емкости передано тем, что герой Данте, а вместе с ним и читатель, погружается в атмосферу событий не просто жизненных, но космической важности. Подчеркивая в изображении людей их постоянные, общие свойства, художник заставляет действие бесконечно длиться во времени. Может быть,



429.
Н. Пискарев
Иллюстрация к роману Л. Толстого «Анна Каренина». 1932

здесь это тем более уместно потому, что и Данте часто переносит происходящее в атмосферу сна или воспоминания.

Ценность иллюстраций Фаворского к «Vita nova» следует видеть именно в их способности возбуждать в человеке духовную восприимчивость к произведению Данте.

В 1928 году Фаворским были осуществлены две гравюры на тему «Годы революции». Исполненные драматического пафоса и внутреннего горения, трагизма и героики реальной действительности, эти листы отвечали желанию советских художников создать синтетический образ революции. Первые декреты Советской власти, революционный подъем масс, солдатские окопы, жизнь города, бои с интервентами — темы, неразделимо спаянные между собой в первой гравюре. Монолитность исторического процесса, единого жизненного явления выражена в цельной динамической композиции. Каждая часть композиции вовлечена в единое движение, оно рождается в центре и постепенно ослабевает по мере отдаления от него. Это движение ощутимо в стремительном беге как бы распластывающейся в полете конницы, в мерной поступи уходящей в глубь сибирских лесов пехоты. Оно успокаивается в плавном покачивании верблюда, тяжелом шаге усталых людей и волов, приостанавливается лежащими силуэтами мертвых верблюда и лошади, к которым стеклись голодные животные и люди, и, наконец, затухает в застывших волнах цепи гор, моря и песков пустыни. Это же направление движения выражено и шрифтом: графическое обозначение дат гражданской войны и интервенции дано в порядке возрастания от центра к краю листа. Эта подпись динамична, так как она сближена с динамической группой изображения. Прочие надписи более статичны, а слово «голод» даже перевернуто, чтобы замкнуть, как кольцом, композицию.

Максимальная конкретизация художественного образа рядом с широчайшим историческим и философским обобщением — такова была художественная программа В.А.Фаворского. Проходившая перед глазами художника жизнь, полная драматических событий, была понята им как героическая эпопея.

Создать подобные композиции мог лишь мастер, чувствующий пульс времени. В этом новом ви́дении мира он был не одинок. Подобно ему Эйзенштейн «в своих картинах увидел мир как планету, как новые судьбы, новое отношение к предмету, новые краски»*. Ощущение планетарности передавал в своей живописи и К.Петров-Водкин, разработавший систему так называемой «сферической», или «наклонной», перспективы**.

* Цит по *Шкловский В* Жили-были М , 1964, с 441

** Аналогичные проблемы решал в эти же годы в офорте И И Нивинский

Не менее заметно в это время и имя Алексея Ильича Кравченко. Его эмоциональное искусство шло навстречу зрителю: подкупала здоровая романтика произведений, а знатоков гравюры, сверх того, виртуозность мастерства художника.

Творческий метод А.И.Кравченко сформировался на принципиально иной основе, нежели метод Фаворского. Как и большинство художников Нового времени, он сознавал, что импрессионизм (как течение в живописи и метод в искусстве) в начале 20 века изжил себя. Немало талантливых



430.
Н.Купреянов
Гравюра для обложки книги А.Луначарского «Медвежья свадьба». 1924

мастеров в эту эпоху стремилось к тому, чтобы взамен мимолетных впечатлений выявить в изобразительном образе внутреннюю сущность явления. Одни художники считали, что передача сущности явления должна быть связана с наиболее постоянными признаками предметов: пространственной протяженностью, объемом, весом, массой (и эту художественную тенденцию в гравюре развивал Фаворский), другие (и в их числе Кравченко) утверждали, что в изобразительном искусстве представление о сущности мира может быть достигнуто через выражение чисто индивидуального переживания этого мира художником-творцом.

Ксилографии Кравченко быстро распространялись среди коллекционеров. Перу коллекционеров гравюры и старой книги принадлежат первые журнальные заметки о Кравченко-графике. Они же содействовали и публикации его гравюр. Вообще участие коллекционеров в жизни искусства книжной ксилографии в первые послереволюционные годы было весьма существенно. В эти годы в Москве, Петрограде и Казани создаются общества



431.
Н.Купреянов
Броневики. 1918

432.
П.Староносов
Иллюстрация к книге А.Карнауховой «Сказки Северного края». 1933

друзей книги, издается журнал «Среди коллекционеров», а в 1918 году в Москве организуется «Выставка красивой книги в прошлом» (здесь были представлены книги, изданные до 1850 года). Старая книга была как бы вновь открыта.

Излюбленная эпоха Кравченко — 40-е годы 19 века. Недаром организаторы Бытового музея 1840-х годов в Москве поручили ему оформить путеводитель по музею. Привязанность к культуре этого времени сближала его с художниками «Мира искусства» и ксилографами ленинградской школы, наследовавшими их традиции. В этом отношении характерны восторженные оценки, которые были даны его творчеству В.Воиновым и А.Остроумовой-Лебедевой*. Однако, как ни велико было желание художника «цитировать», он никогда не был архаизатором. На всех его произведениях лежит печать ярко выраженной художественной индивидуальности. Эмоциональный, горячий Кравченко обладал живописным ви́дением действительности. В гравюре, как и в живописи, для него много значил цвет в его эмоциональном звучании.

В своих гравюрах он чрезвычайно чутко прислушивается к музыкальным нюансам собственного чувства, внутреннего переживания мира и выражает его в тонко и изобретательно разработанной системе тонов, ритмов, штрихов, цветовых пятен, подчиненных почти всегда фантастическому и уж обязательно романтическому сюжету. Программа творческих поисков художника удивительно последовательно выражена в одной из самых ранних его ксилографий «Книжный знак Алексея Алексеевича Сидорова» (1921). Эта гравированная на дереве миниатюра не только живой и остроумный портрет артистически изящного молодого ученого, но в равной степени и портрет художника. Есть органическое единство в словесном обозначении образов-атрибутов, определяющих характер владельца экслибриса, и ритме смены этих образов, их масштабов, пространственных, тональных и графических характеристик.

Чрезвычайно внимательный к индивидуальной, эмоциональной окраске художественного образа, Кравченко в то же время совершенно сознательно и очень активно делал объектом изображения собственный внутренний мир. Поэтому так остро стоял в его творчестве вопрос о необходимости соответствия объекта изображения внутренней эмоциональной жизни художника. Соблюдение этого условия было особенно важно для него в работе над иллюстрированием и оформлением книги. «Художник должен браться за иллюстрирование только тех книг, — писал Кравченко, — которые близки ему по своему содержанию и соответствуют его художественным вкусам»*. Н.Гоголь, Г.Клейст, С.Цвейг, Л.Леонов — романтизм этих писателей имел разную окраску, стиль их обусловлен разными социальными, историческими, национальными причинами и разными творческими задачами.

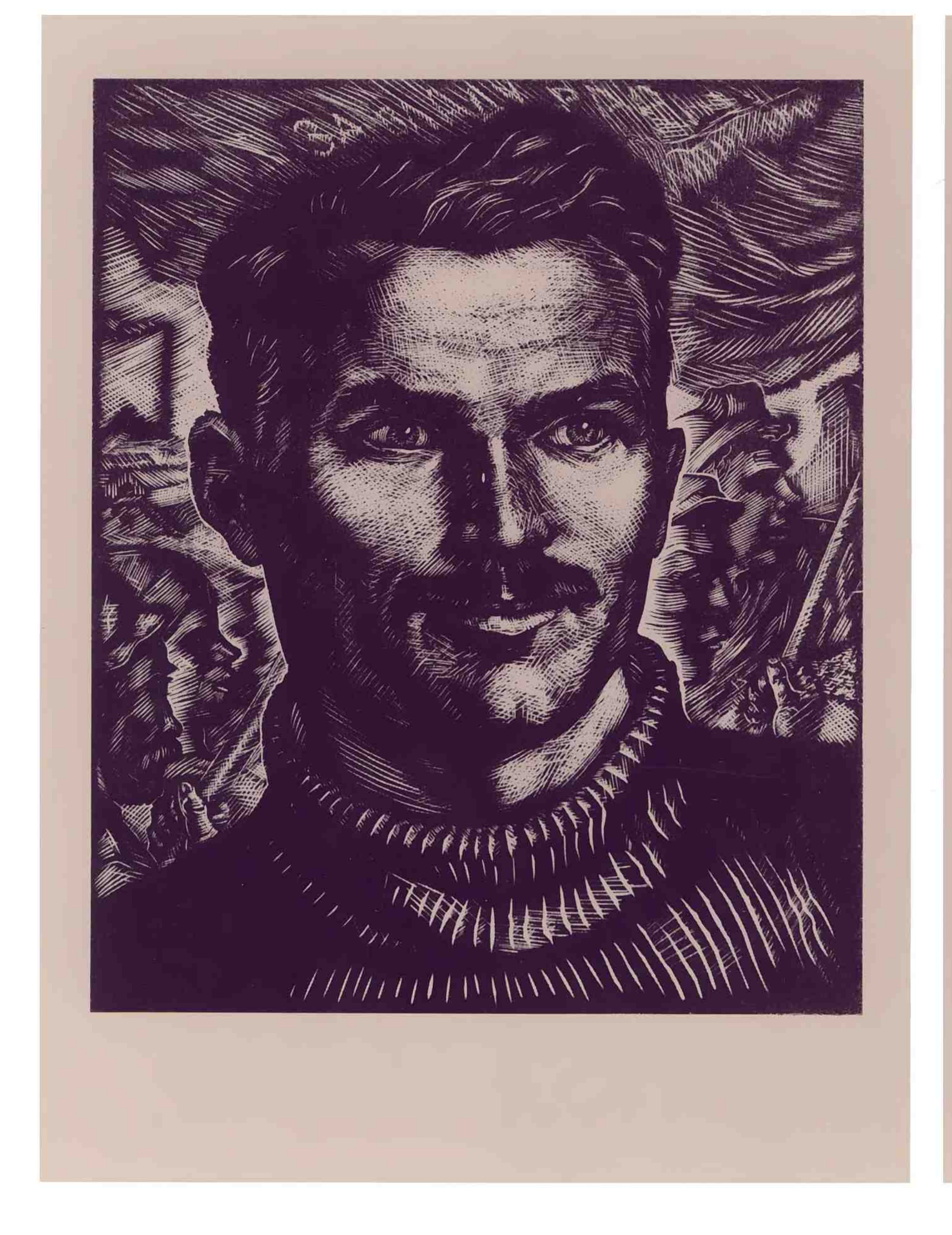
Блистательным и радостным началом для молодого ксилографа был Э.-Т.-А.Гофман. В 1922 году праздновался юбилей писателя. В 1922 году Кравченко исполнил серию гравюр к «Повелителю

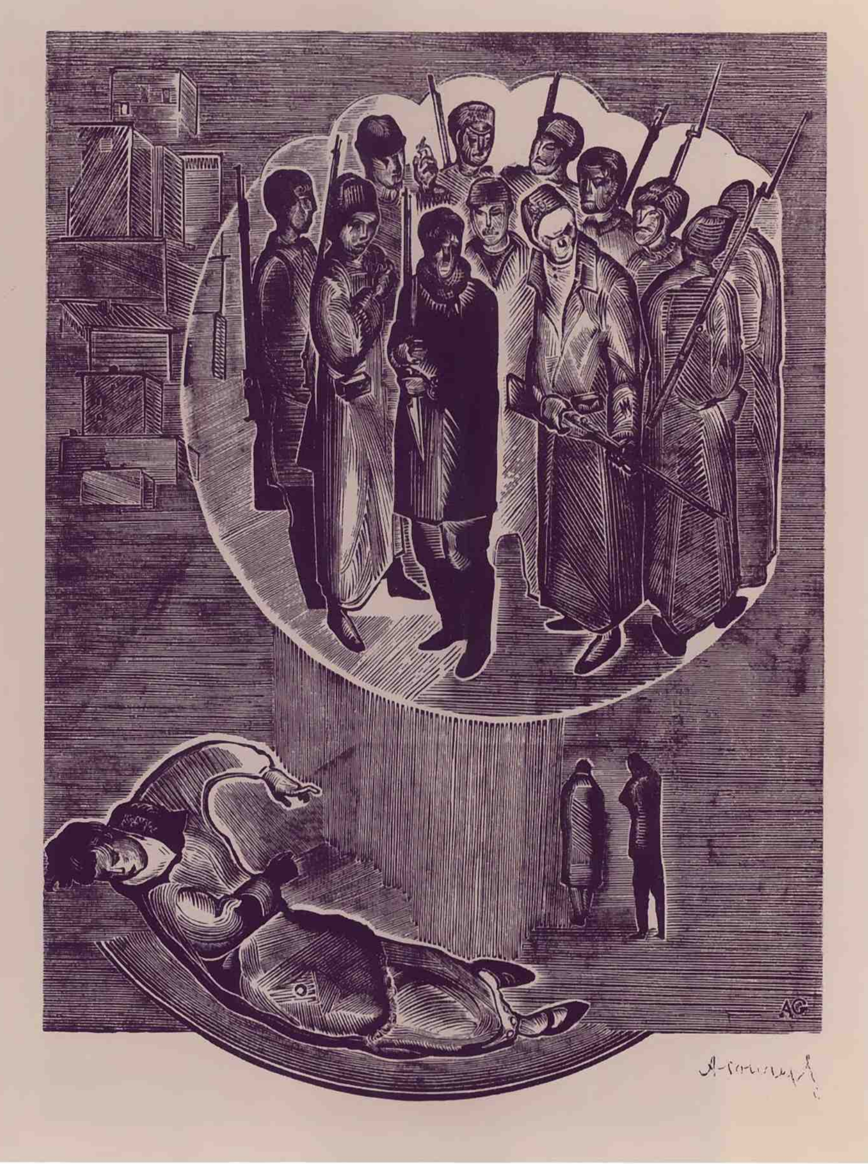
* См *Воинов В* Две выставки гравюр в Русском музее — Красная панорама, 1927, 17 июня, *Сидоров А* А И Кравченко — В кн Мастера современной гравюры и графики М —Л , 1928, с 382

* *Кравченко А* Глазами художника — Советское искусство, 1934, 23 авг



в воздухе, когда к нему присоединяются другие. Именно здесь гравер приблизился к решению задачи сложной временной перспективы. Эта же задача с полной определенностью была поставлена Кравченко в его иллюстрациях к «Фантастическим повестям ботаника X» А.Чаянова (1926). В этих гравюрах он настойчиво применяет прием кадрировки и сопоставления действий, происходящих в разных пространствах, в разное время, в пределах одной иллюстрации. Однако этот прием в его творчестве выглядит несколько чужеродным, органического единства не достигается. Кадры мыслятся как бы разрезанными и жестко склеенными, без единого проникновения один в другой, как, например, фронтиспис к повести А.Чаянова «Юлия, или Встречи под Новодевичьем». Сопоставленные друг с другом, эти кадры дают эффект синтеза, но не столько чувственно-зрительного, сколько литературно-словесного, логического. Исключение составляют лишь «Сцена с русалкой» и особенно «Сцена у зеркала», где художнику удалось преодолеть жесткость деления на кадры, а



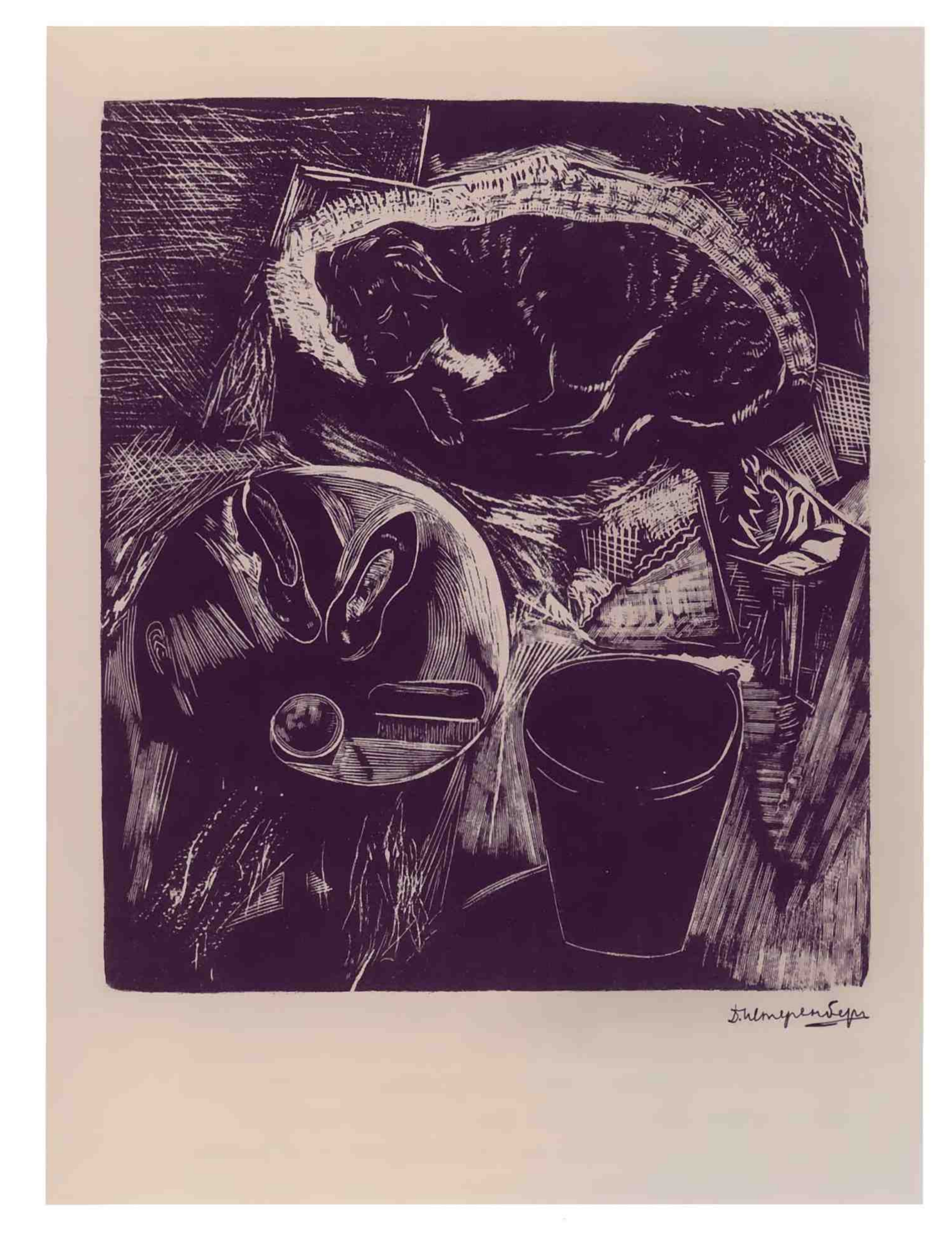


435.
В.Касиян
Артем. 1936

436.
А.Гончаров
Фронтиспис к поэме А.Блока «Двенадцать». 1924

сюжетная отдаленность друг от друга сопоставленных картин придает композиции эффект интригующей загадки. И опять созданию зрительной цельности способствует тонко разработанная гамма оттенков серебристого музыкального параллельного штриха.

В конце 1920 — начале 1930-х годов многие советские графики выезжали в творческие командировки в новые промышленные районы, где велось индустриальное строительство. Гравюры и рисунки, созданные во время поездок, экспонировались на тематических выставках, публиковались в журналах. Они наравне с фотохроникой являются документами эпохи индустриализации страны. Рисунки и акварели Н.Н.Купреянова, офорты И.И.Нивинского, монотипии Е.С.Кругликовой, ксилографии и офорты А.И.Кравченко по силе эмоционального воздействия на зрителя сопоставимы с документальными фильмами Дзиги Вертова, живописью Александра Дейнеки. Будучи командирован на Днепрострой в 1930 году, Кравченко сделал на месте ударной стройки рисунки, послужившие основой для серии гравюр «Днепрострой» (1931 — 1932). В этом станковом цикле он обобщил отдельные частные наблюдения и дал романтически трактованную панораму индустриального строительства. В решении этой темы ему помог весь его художественный опыт прежних лет — умение организовать на плоскости сложный архитектурный пейзаж, создать композицию, объединяемую единой литературной темой.



437.
Д.Штеренберг
Натюрморт со щенком. 1927

Давая общую характеристику московской школе гравюры, А.А.Сидоров остроумно вписывал ее в треугольник, вершинами которого являются Владимир Фаворский, Алексей Кравченко и Иван Павлов. Но если, как отмечает А.А.Сидоров, для московской школы вообще характерна книжность, то «Иван Павлов прежде всего отнюдь не книжный гравер. Смысл и роль Ивана Павлова в московской школе — то, что он реалист-изобразитель — с одной, репродуктор — с другой стороны, представитель традиций тоновой гравюры 19 века еще — с третьей»*. Московские ксилографы 1920 и 1930-х годов тяготели к тому или иному из трех полюсов — Фаворскому, Кравченко, Павлову. Процессу разделения на школы содействовала атмосфера творческого соревнования и поисков стиля новой эпохи, присущая всей советской культуре первого послереволюционного десятилетия.

У Ивана Николаевича Павлова, чья преподавательская деятельность началась с 1909 года, со времени основания в Строгановском художественном училище класса гравюры, было наибольшее количество учеников. И.Павлов занимался и черно-белой (серия «Уголки Москвы», 1925) и цветной гравюрой («Провинция», 1925).

Его ксилографическую систему наследовал Анатолий Андреевич Суворов, наиболее значительными работами которого являются иллюстрации к «Илиаде» Гомера (1935) и Полному собранию сочинений Беранже (1935). Павел Яковлевич Павлинов, тоже прошедший школу Павлова, был мастером, соединившим в своем творчестве две школы гравюры: ленинградскую и московскую. По складу мировосприятия он был художником, чут-

* *Сидоров А* Московская школа гравюры — В кн Мастера современной гравюры и графики, с 370

ким к частным проявлениям жизни; изменчивости освещения, атмосферы, настроения. Таким Павлинов открывается в своих офортах и линогравюрах 1911 — 1918 годов. Художественное образование он получил в Петербурге, в Академии художеств, где посещал класс живописи, руководимый Дмитрием Николаевичем Кардовским. Его лирические созерцательные офорты и линогравюры дореволюционного периода сменили полные экспрессии ксилографии первых послереволюционных лет. В этот период, начиная с 1921 года, времени прихода Павлинова во Вхутемас, он сближается с В.А.Фаворским. Но если Фаворский мыслил и ощущал мир как сложное, но единое и гармоничное целое и потому подчеркивал в предметах массивность, плотность, весомость, то Павлинов, воспринимавший действительность в драматическом аспекте, был особенно внимателен к повышенной духовной выразительности формы. Отсюда острый, похожий на нервный росчерк пера штрих, любовь к экспрессивным контрастам черного и белого, цветность его гравюр. Поэтому раньше, а может



438.
А.Гончаров
Гравюра для обложки каталога выставки «15 лет РКК». 1927

быть, и последовательнее Фаворского он поднял и решил в гравюре психологическую тему. «Автопортретом» 1918 года открывается ряд его великолепных портретов: Гофмана (1922), Мгеброва (1923), Пушкина (1924), Тютчева (1932). В них Павлинов не боится отказаться от предметности пространства. Фон в его листах — это ритмически организованная среда, своим строем соразмерная потоку мыслей и чувств изображаемого человека. Сходство с Фаворским можно усмотреть в характере постановки гравером проблемы времени и пространства. Так в «Портрете А.С.Пушкина» в пределах одной композиции оказываются совмещенными повороты головы в профиль и в три четверти. Соединение в одной композиции моментов настоящего и прошлого, настоящего и будущего, мира реального и фантастического находим в иллюстрациях к «Русалке» А.С.Пушкина (1922) и к «Человеку на часах» (1925) Н.С.Лескова.

Если в портретах художник ставил и решал задачу выражения духовного мира портретируемого, то в иллюстрациях эта задача заменялась близкой ей — стремлением найти изобразительный строй, созвучный стилю автора. Наиболее значительная серия книжных гравюр Павлинова — иллюстрации к «Человеку на часах» Н.Лескова. Обстоятельная повествовательность в стиле автора, его внимание к бытовым подробностям в описании событий приводят художника к необходимости исполнять каждую композицию быстрым импульсивным штрихом, напоминающим росчерк пера. Если сравнить манеру исполнения Павлиновым гравюр для обложки, текста и концовки, становится хорошо уловима авторская интонация, выражающая его отношение к иллюстрируемому произведению. Героическая нота, звучащая в композиции обложки, серьезный и взволнованный рассказ, который он ведет в текстовых иллюстрациях, сменяется рокайльной легкостью и неожиданно лихим завитком линии, очерчивающей концовку. В гравюре он пользовался черным штрихом, а белый не любил, считая, что белый штрих — это «ничто», а следовательно, им нельзя выразить конкретную реальность.

Видное место среди московских ксилографов занимал и Николай Иванович Пискарев. Ему принадлежат превосходная по степени «книжности» серия гравюр к «Освобожденному Дон-Кихоту» А.В.Луначарского (1922), виртуозные по технике гравирования цветные иллюстрации к «Анне Карениной» Л.Н.Толстого (1932). Он был незаурядным мастером и хорошим учителем для многих будущих художников, питомцев Вхутемаса.

В технике ксилографии работал и Николай Николаевич Купреянов. Среди советских ксилографов мало найдется мастеров, на чьей творческой судьбе так непосредственно отразилось движение времени. Гравюре на дереве Купреянов учился у А.П.Остроумовой-Лебедевой. Его первые ксилографии относятся к 1915 году, времени пробуждения внимания русских художников к творческой гравюре. Дореволюционные ксилографии Купреянова — это преимущественно станковые листы, что вполне отвечало требованиям времени. В 1918 году, когда среди многих насущных вопросов истерзанного гражданской войной и интервенцией Советского государства встал вопрос налаживания периодической печати, на первой странице первого



439.
Л.Мюльгаупт
Иллюстрация к роману Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». 1932

номера журнала «Москва» появилась гравюра Купреянова «Броневики», и агитационная активность ее графического языка была вполне соразмерна масштабу избранной художником темы.

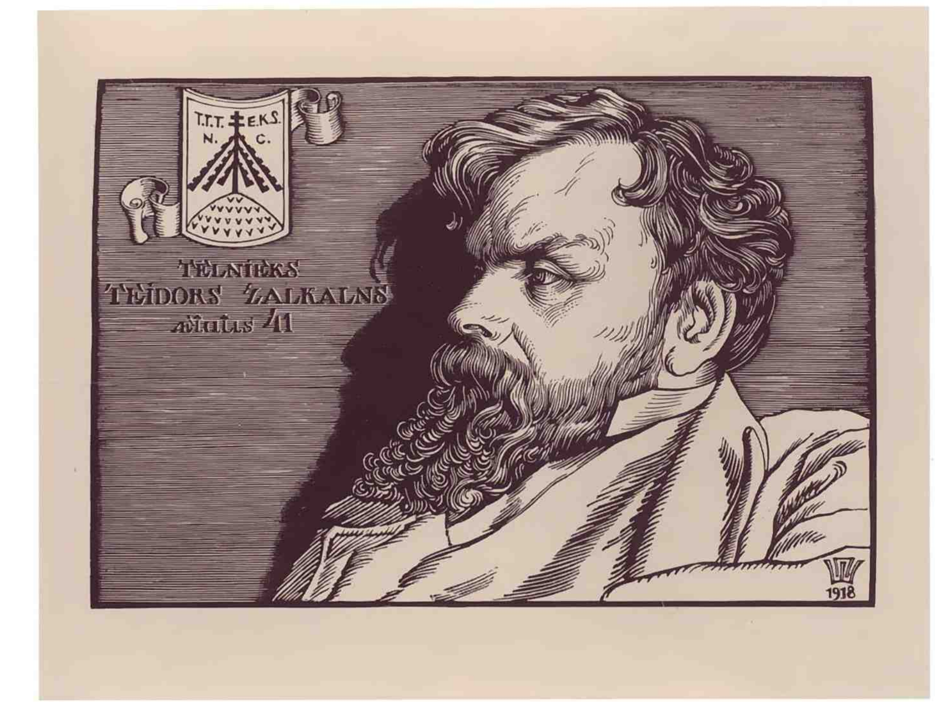
В эти же годы Купреянов начал заниматься и книжной ксилографией. Работая во Вхутемасе, он сблизился с Фаворским, во многом разделяя его взгляды на этот вид искусства. Количественно наследие Купреянова — мастера книжной ксилографии — невелико, но его ценность определяется тем, что каждый награвированный лист — характерный знак времени. Из трудоемкой, требующей точного расчета техники гравюры на дереве художник умел извлекать поразительные зрительные эффекты, созвучные порывистому ритму жизни. Стремительное движение штрихов, драматическая борьба масс и стихий черного и белого в его гравюрах — непосредственный след движения руки, мысли и чувства одаренного гравера. Кажется, что, гравируя, он как бы «фехтует» штихелем, нанося молниеносные, колющие удары. Деревянная доска покрывается тонкой сеткой штрихов, сплетающихся в причудливый узор, он беспощадно вынимает черное, вводит свет, заставляя гравюру жить повышенно одухотворенной жизнью. Цельность его гравюр покоится не на цельности представления, как у большинства последователей Фаворского, это прежде всего цельность единого эмоционального порыва, владевшего художником непосредственно в момент гравирования.



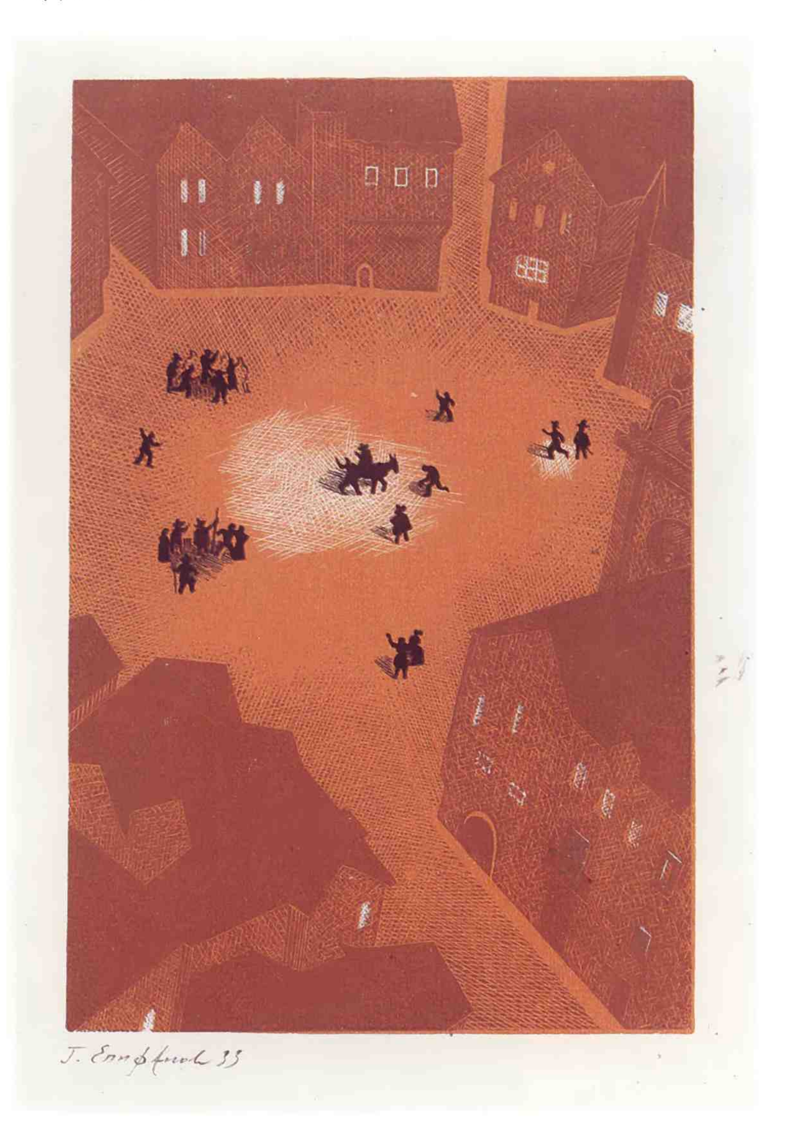
В конце 1920-х годов Москва стала притягательным центром для ксилографов. Каждый серьезный мастер находил в московской школе свое место. Петр Николаевич Староносов оставил значительный след в истории советской ксилографии. Его привлекала историческая тематика. В 1935 — 1936 годах им были исполнены иллюстрации к книге П.Керженцева «Жизнь Ленина». К иллюстрированию современной советской литературы, и не только художественной, но и историко-научной, обращались многие художники. Так, например, был предпринят коллективный труд по созданию обширного цикла иллюстраций к «Истории гражданской войны в СССР», Н.И.Падалицын иллюстрировал книгу Дж.Рида «10 дней, которые потрясли мир». Обращаясь к историко-революционной теме, художники освещали ее с уважением к фактам истории и эмоциональностью в трактовке событий.

Увлеченно работал П.Н.Староносов и над фольклорной темой. С нею связаны лучшие его опыты в гравюре. Таковы его иллюстрации к кни-

ге А.Корноуховой «Сказки Северного края» (1933). Кажется, что именно фольклор научил Староносова синтетическому образному мышлению. Праздничное узорочье его гравюр — это целый мир фантастических и реальных существ, чьи судьбы переплетаются странным образом, внося во всякое событие оттенок социальной окраски, свойственной крестьянским сказкам. Нередко сказочный материал давал художникам прямой повод к эстетству, стилизаторству, украшательству: ведь для современного человека сказка — это достаточно отвлеченный предмет, который часто служит предлогом для чистой импровизации, связанной с темой лишь внешне-стилистическими признаками.



У Староносова, напротив, сказочный сюжет обязывает к строжайшей дисциплине. Плоскостность и орнаментальность его гравюр — это в какой-то степени вынужденный композиционный прием, ибо он, с одной стороны, вносит в лист намек на лубочные прототипы, а с другой — дает возможность собрать в единой иллюстрации сложный комплекс разновременных и разнопространственных событий. Виртуозный по свободе движения штрих Староносова, то энергичный и прямой, то легкий и вьющийся по поверхности гравировальной доски, рождает в своих комбинациях такое многообразие фактур, что зритель получает огромное наслаждение, рассматривая гравюры вблизи подробно, как и требует их сложный сюжет. А между тем композиции обладают и качеством монументальности. Они ритмичны и цельны в движении основных пластических масс, выдерживают значительное увеличение, не теряя силы эстетического воздействия. И в этом сказывается близость творчества художника самым глубоким основам народного искусства. В зависимости от стиля произведения он может варьировать меру орнаментализации, степень глубинности изображения, менять взаимоотношения деталей и общего в композиции, но всегда его иллюстрации бывают пространственно-содержательны, монументальны, органично связаны с книжной страницей и функционально обусловлены целым комплексом задач: эстетических, общественных, производственных.



440.
А.Остроумова-Лебедева
Смольный. 1924

441.
П.Шиллинговский
Портрет скульптора Т.Э.Залькална. 1918

442.
Г.Епифанов
Иллюстрация к «Назидательным новеллам» М. де Сервантеса. 1933

Творчество Давида Петровича Штеренберга вносит в московскую школу ксилографии оттенок остроты ви́дения мира талантливым живописцем. Художник пришел к гравюре на дереве от живописи, притом первоначально занимался исключительно станковой ксилографией, которая для него была областью продолжения живописного эксперимента.

В станковых ксилографиях его увлекает возможность выявить конкретные выразительные качества материала, строить на изобразительной плоскости, имеющей незначительную глубину, разнообразные фактуры, то есть решать в черно-белой графике чисто живописные задачи. Те же цели преследовал он и в книжной ксилографии. Соприкасаясь с поэтическими произведениями, такими, например, как произведения Дж.-Р.Киплинга, художник, очевидно, интуитивно стремился соразмерить эстетические проблемы, волновавшие его как живописца и графика-станковиста, с миром и строем образов, созданных писателем, его стилем. Книга стихотворений и поэтических сказок Киплинга, озаглавленная по названию одного из стихотворений «40 норд — 50 вест» (1930), иллюстрирована гравюрами, обладающими характерными для писателя качествами: вольным ритмом, колористической звучностью, свободой ассоциативных поэтических сопоставлений непосредственно жизненных образов-символов. В результате художником, глубоко чувствующим литературу, была создана цельная поэтическая книга.



443·
Э.Будогоский
Обложка книги Н.Кесклы «Селедка». 1930

Одаренный острой интуицией Андрей Дмитриевич Гончаров по творческому складу и темпераменту не похож на Фаворского: более живописец, чем скульптор, более интуитивный художник, чем теоретик. Гончаров, будучи помощником и ассистентом Фаворского, не пытался быть похожим на учителя. А между тем именно ученичество у Фаворского помогло ему найти собственный путь в искусстве. Фронтиспис к поэме А.Блока «Двенадцать», награвированный в 1924 году, — пример активного агитационного искусства, обращенного к массам. При первом взгляде на него внимание зрителя фиксирует ясная, легко обозримая композиция центральной части, заключенная в форму круга. От центра взгляд переходит к переднему, крупному плану (фигура Катьки) и затем к дальнему (фигурам, олицетворяющим буржуазный мир). Иллюстрируя Блока, художник сравнительно мало внимания уделял фабуле: гравюра действительно синтетична.

«Для меня всегда необходимо, — пишет Гончаров, — как в графике, так и в живописи, пережить сюжет, связать сюжет с формой и представить его как форму, найти его пространственное содержание. Только в таком случае композиция становится для меня живой, цельной и реальной»*. Для творчества А.Д.Гончарова в 30 — 40-е годы характерна серия гравюр, задуманная и осуществленная в реальном книжном пространстве — это иллюстрации к роману Т.Смоллетта «Приключения Перигрина Пикля» (1934 — 1935). Выполнить эти иллюстрации мог лишь очень молодой, полный энергии, выдумки и юношеского озорства художник.

Как у актера или режиссера, основной материал мастера — это человек, его мимика, поза,

* *Гончаров А* Как делается история — Советское искусство, 1933, № 9, 20 февр

жест. Каждая иллюстрация представляет собой увлекательно разыгранную пантомиму, колоритную, ритмичную. Гончарова настолько захватывает здесь проблема пластики, то есть движение формы в пространстве, что он в композиционном построении гравюры часто избирает такое взаиморазмещение фигур, когда зритель почти физически чувствует их движение. Положение фигур в пространстве как бы фиксирует отдельные стадии общего движения, которое нетрудно восстановить. Рассматривая гравюры, зритель испытывает ощущение, будто персонажи начинают двигаться, жить, но сохраняют дистанцию условного изображения, переданного средствами искусства.

В лице А.Д.Гончарова московская книжная ксилография получила художника умного и прозорливого. В начавшемся около 1927 года в искусствознании споре о реализме он занимал ясную, принципиальную позицию. Эта позиция помогла Гончарову найти собственный путь в искусстве.

В ксилографии работал и Лев Ричардович Мюльгаупт. В 1932 году он исполнил иллюстрации



444.
Н.Купреянов
В парикмахерской. 1925

445.
Н.Купреянов
Женщины. 1927

к роману «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф.Рабле. Мюльгаупт не знает регулярного параллельного штриха, являющегося обязательным свойством гравюр всех учеников Фаворского. Владея, как мало кто из учеников Фаворского, школой академического рисунка, он не становится рабом ее догматов. Его графика далека от попытки создать оптическую адекватность окружающему миру. Она допускает пластические деформации, которые могли бы навести поверхностного наблюдателя на мысль о профессиональной неумелости, неуклюжести рисунка. Иногда фигуры людей в его композициях очень плоски, хотя он пытается их округлить, пропорции их фантастически неправильны, даже когда это не вызвано специальными (обусловленными сюжетным и художественно-выразительным заданием) намерениями гравера. И тем не менее в цельности этих гравюр, в пластичности основных графических элементов, в связи иллюстраций со стилем писателя ощутим след ученичества у Фаворского. Среди учеников Фаворского много художников, которые совмещали в своем



446.
П.Митурич
Трубная площадь. 1926

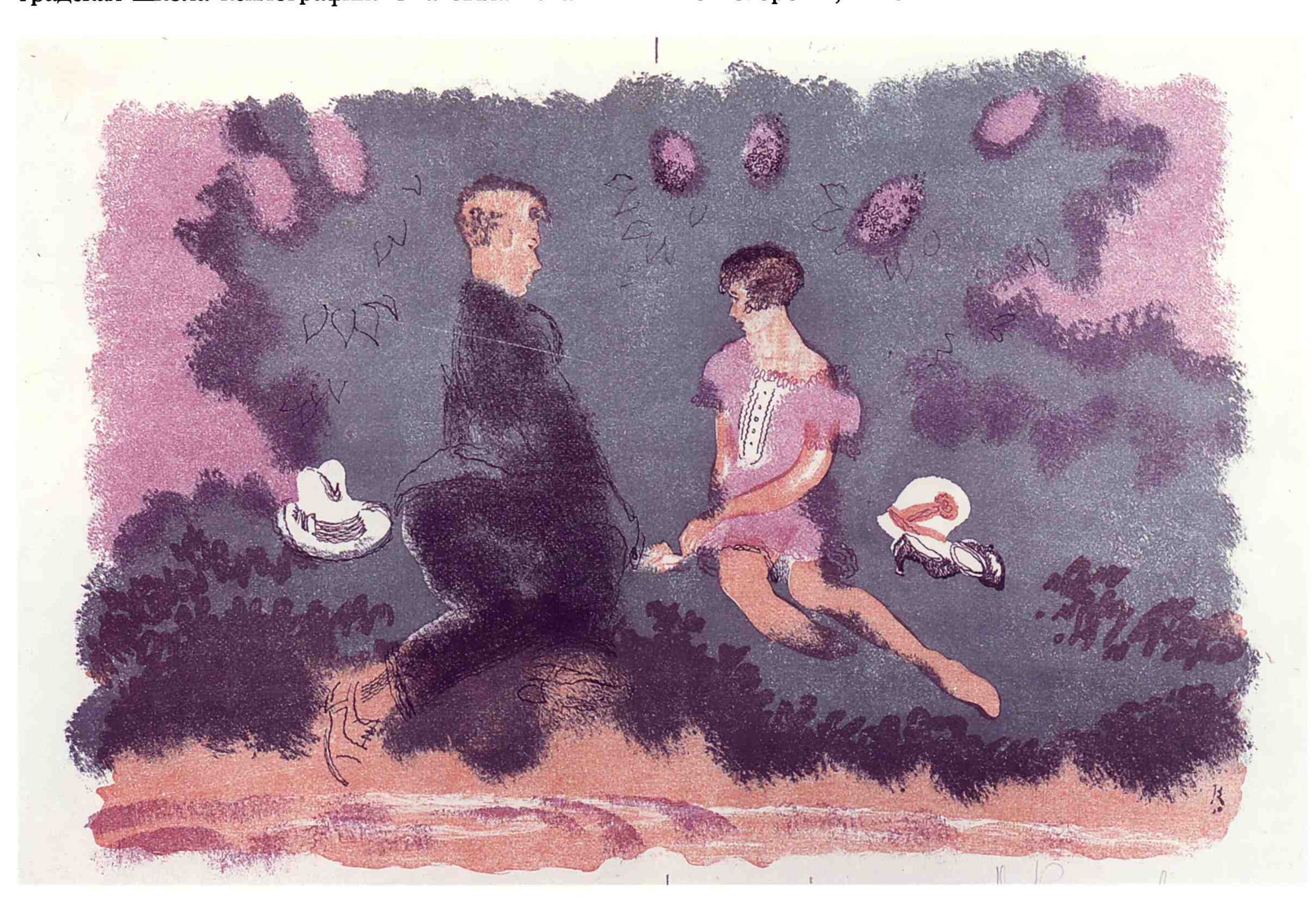
447.
В.Конашевич
Гравюра для обложки книги М.Зощенко «Сирень цветет». 1929 — 1930

творчестве занятия гравюрой и живописью. Таков, например, Георгий Александрович Ечеистов, талантливый акварелист. Не связывая понятие живописности с цветами солнечного спектра, он воспринимал специфику ксилографии преимущественно со стороны ее внецветовых качеств. В середине 1930-х годов им были исполнены циклы иллюстраций к книгам Г.Гейне «Атта Тролль» (1935) и «Трагедиям» Эсхила (1936 — 1937).

Более камерной, чем московская, была ленинградская школа ксилографии. Она была невелика

лого штриха полнее выявляет свойства материала и как бы дает возможность зрителю воссоздать процесс работы художника над гравюрой.

Таких принципов придерживаются Д.И.Митрохин, Л.С.Хижинский, Н.В.Алексеев, Э.А.Будогоский, Г.А.Епифанов. Правда, ученики П.А.Шиллинговского, такие, как Н.Л.Бриммер, Н.К.Фандерфлит, С.М.Мочалов, отдавая дань некоторым академическим нормам рисунка, прививаемым Павлом Александровичем Шиллинговским, с одной стороны, и испытывая несомненное влияние



в численном отношении и не оказывала столь активного воздействия на другие культурные центры, как московская школа. В отличие от московской, она обладала прочной культурной традицией, созданной еще в предреволюционную эпоху мастерами круга «Мира искусства».

Для ленинградской гравюры 1920 — 1930-х годов характерен декоративизм, пристрастие к теме архитектурного пейзажа, некоторый налет романтики, обращенной в прошлое, колористичность. Это роднит ее с графикой художников «Мира искусства» предреволюционного периода. Кроме того, в противоположность москвичам, ленинградцы в своем большинстве отдают предпочтение не черному, а белому штриху, считая, что техника бе-

Москвы, и прежде всего В.А.Фаворского, — с другой, работали черным штрихом.

И все же, как и московские ксилографы, ленинградцы независимо от своих художественных пристрастий, подчиняясь общим закономерностям времени, развивали в этот период главным образом книжную (а не станковую, как в предреволюционные годы) гравюру.

Обращение к цветной гравюре на дереве у ленинградцев было более органичным, чем у москвичей, и творчески более эффективным. В Москве цветная гравюра появилась в 1930-х годах в основном как попытка найти в гравюре новые возможности для того, чтобы выдержать конкуренцию свободного рисунка, все более внедряе-

мого в книгу. Но в работах таких мастеров, как А.Д.Гончаров и даже В.А.Фаворский, цвет выступал как нечто вторичное по отношению к пластической форме. В гравюрах же большинства ленинградских художников, напротив, даже черное и белое выступают в своей именно цветовой, эмоциональной значимости, а не как средства пространственного формообразования. Может быть, тут тоже сказалась школа художников «Мира искусства» (ксилографии А.П.Остроумовой-Лебедевой). А может быть, это качество вообще было присуще русской гравюре, но в Москве оно оказалось несколько нивелировано влиянием творчества Фаворского, шедшего в графике иным путем.

Чрезвычайно привлекательны гравюры Геннадия Дмитриевича Епифанова к «Назидательным новеллам» Сервантеса (1933). Напечатанные с нескольких досок гравюры сохраняют звучность цельного локального цвета, трактованного как основной формообразующий элемент. Сочетания цветов, то контрастных, то сближенных по оттенкам, создают эмоционально приподнятую



448.
В.Лебедев
Обложка к книге «Приключения Чуч-ло». 1921

среду, в которой живут полнокровные, колоритные образы.

Несколько иное отношение к цвету у художников Эдуарда Анатольевича Будогоского и Дмитрия Исидоровича Митрохина, которые вводят в ксилографию подкраску от руки. Формально этот прием восходит к образцам народной гравюры. Как известно, цвет, а точнее — раскраска, в лубке не только не допускает тонкой нюансировки, но и вообще существует в сравнительно стабильной системе цветосочетаний. При первом взгляде на раскрашенные ксилографии Будогоского (иллюстрации к книге Н.Кесклы «Селедка», 1930) и Митрохина (пейзажи и натюрморты 1920-х годов) создается впечатление, что здесь используется тот же принцип. Однако более внимательное их рассмотрение и сравнение с нераскрашенными оттисками убеждают нас в том, что цвет в этих гравюрах имеет совершенно иную природу, чем в лубке: цветность заложена уже в соотношении черного и белого, которые не теряют своей эмоциональной выразительности с введением дополнительных цве-



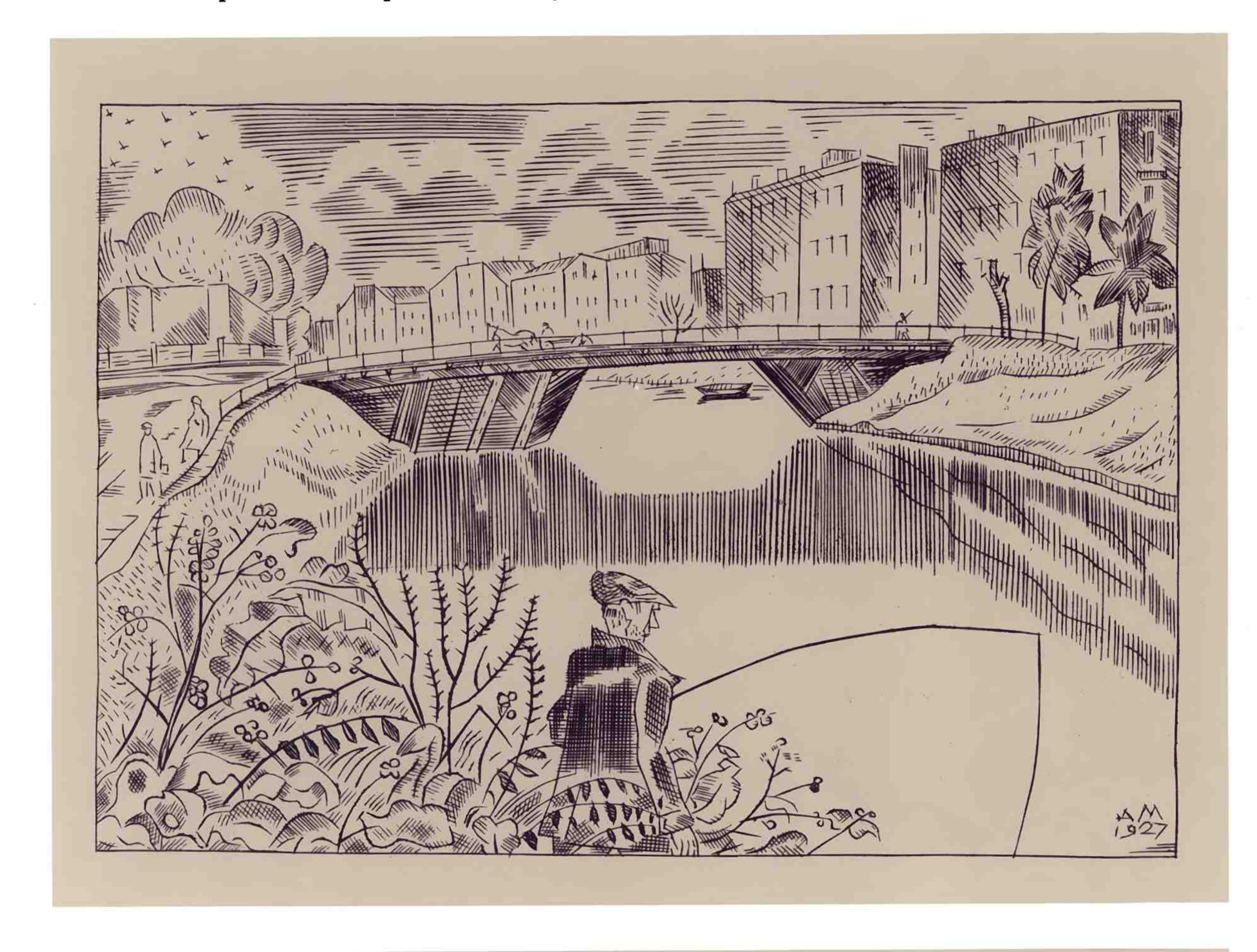
449.
В.Лебедев
Иллюстрация к книге «Охота». 1925

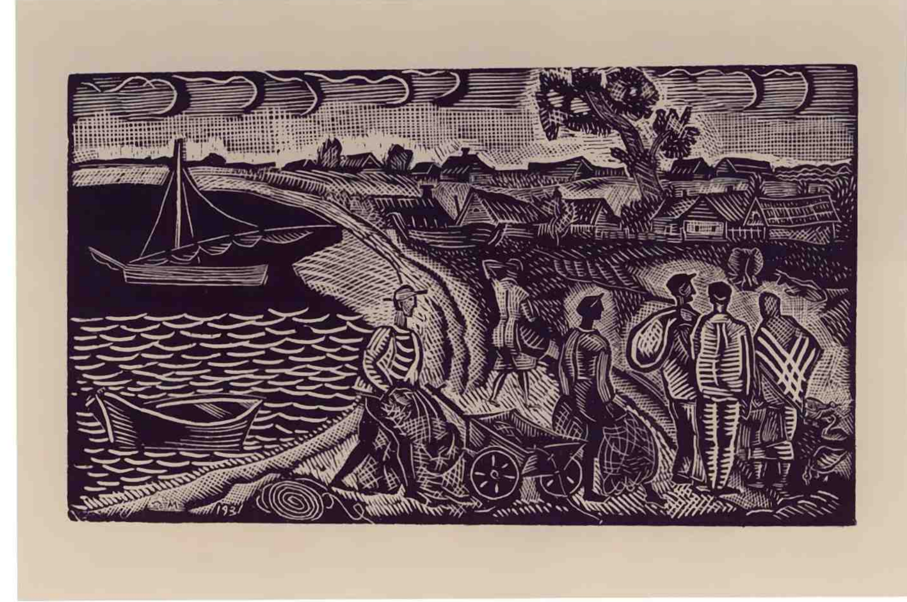


450.
Е.Кибрик
Иллюстрация к роману Р.Роллана «Кола Брюньон». 1935

тов, но приобретают особую звучность в нераскрашенных оттисках. Черно-белые гравюры Будогоского, такие, как иллюстрации к «Большим ожиданиям» Ч.Диккенса (1934), благодаря своей фактурности находятся в сфере решения тех же колористических проблем, что и подкрашенные ксилографии.

Гравюры Митрохина и Будогоского роднит с народной картинкой и острая сюжетная характерность композиций. Однако принимая самые общие принципы народного искусства, эти художники необычайно чутко уловили характер и стиль своего времени. Колоритные сценки городской жизни, точно наблюденные типажи эпохи конца 1920 — 1930-х годов («Рыбаки», 1931) составляют живой мир ксилографий Дмитрия Исидоровича Митрохина. Те же сюжеты и композиционные принципы характеризуют и его резцовые гравюры («Мост», 1927; «На Северной Двине», 1928). Их интересно сравнить с ксилографией, так как обе эти техники были как бы двусторонним воплощением творческой личности мастера. Ксилографии и гравюры





451.
Д.Митрохин
Мост. 1927

452.
Д.Митрохин
Рыбаки. 1931

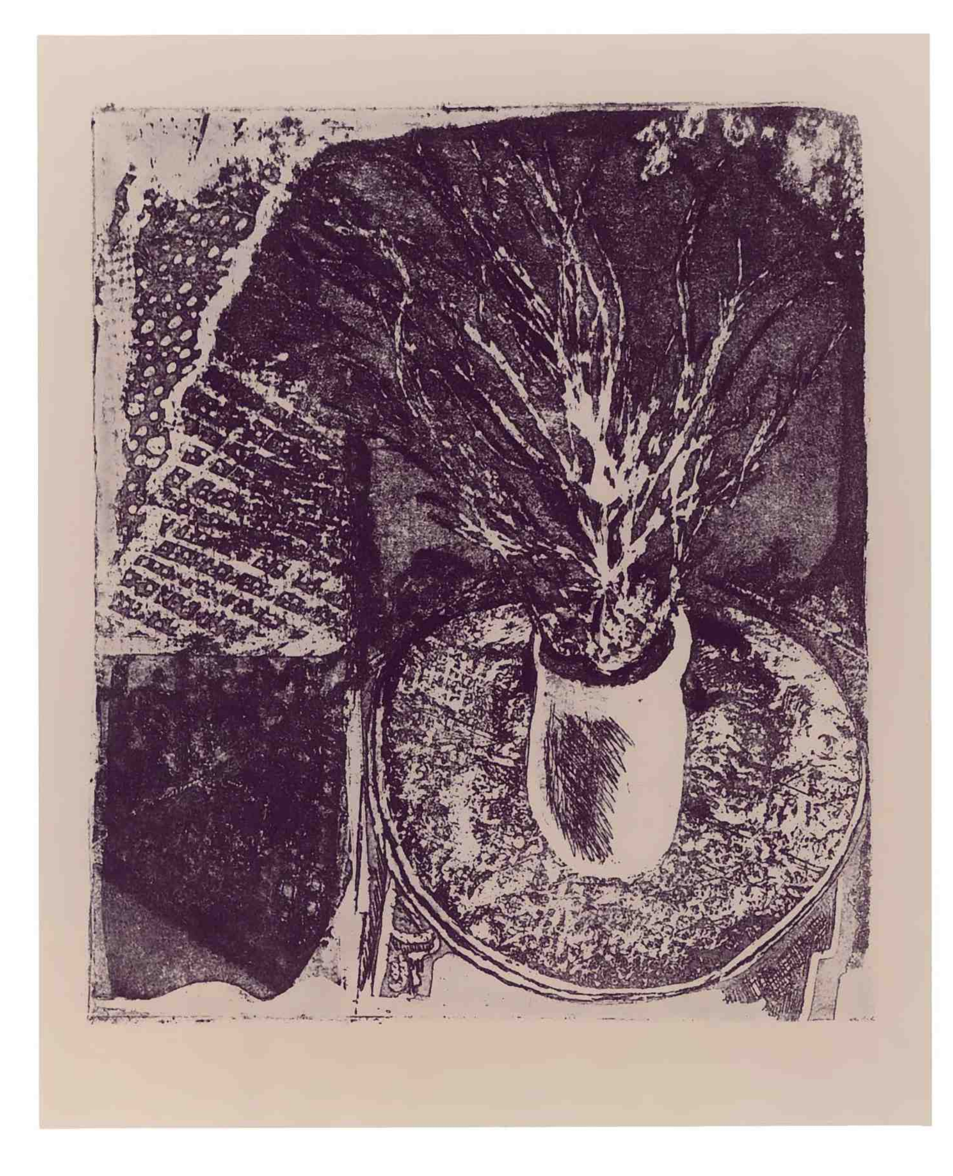
на металле Митрохина — это позитив и негатив единого композиционного замысла. В то же время нельзя говорить о механическом переводе абстрагированного от материала рисунка в разные техники тиражной графики. Напротив, природа обрабатываемого и сопротивляющегося штихелю материала выявлена и в ксилографии, и в резцовой гравюре с большой полнотой. Этой цели служит белый штрих в ксилографии, черный — в гравюре на металле. Материал диктует свои законы пластической выразительности. Если в ксилографии Митрохина основным выразительным началом был силуэт, то в резцовой гравюре акцент переносится на пространственно-содержательную линию. Черный контурный штрих всякий раз характеризует совершенно определенный объем, уплотняет белое, делает его массивным, пластичным. В этом отношении аналоги и истоки графики Митрохина можно было бы искать в постоянно интересовавшей мастера японской гравюре, с ее культом точной линии. Такие художники, как Д.И.Митрохин, И.И.Нивинский, Г.С.Верейский, М.А.Добров,



453.
И.Нивинский
Синие камни. Из серии «Кавказские каприччо». 1924

А.В.Скворцов, шедшие разными путями к нахождению синтеза впечатлений о мире, оставили заметный след в советской гравюре на металле.

Д.И.Митрохин не считал себя жанристом. Он говорил, что не умеет рисовать людей. Однако кто более этого художника мог рассказать о жизни города и рыбацких поселков 1920 — 1930-х годов? Городские типажи той эпохи в характерных костюмах и с характерными движениями увидены остро, переданы гротескно, с вниманием к повседневным будничным делам («Выборгская сторона», 1939; «На Карповке», 1939). Человеческие фигурки в гравюрах Митрохина погружены в поэтическую атмосферу жизни природы, которая чувствуется и в городском пейзаже. Резцовые гравюры или листы, выполненные в технике сухой иглы, при первом знакомстве с ними могут произвести впечатление случайных в смысле выбора кадра. На самом деле (и это открывается зрителю при углублении в созерцание миниатюрной графики Митрохина) они строго построены, продуманы в своих ясных композиционных закономерностях. Регулярный параллельный штрих, характерный для резцовой гравюры, перекрещивающаяся штриховка, дающая в технике сухой иглы эффект глубокого бархатистого тона, их контраст с драгоценно сверкающей белизной бумаги, как бы отражающей отполированную поверхность, потрясающая по своей точности и живости линия — все это говорит о виртуозном владении мастером профессиональным искусством. И рядом с этим профессионализмом — нарочито незамысловатая подкраска гравюр, немногословная, почти как в лубке или в детском рисунке. Но этот прием вовсе не чужд самой природе гравюр Митрохина: ведь они так безыскусственны по сюжету, так ясны в процессе своего творческого становления.

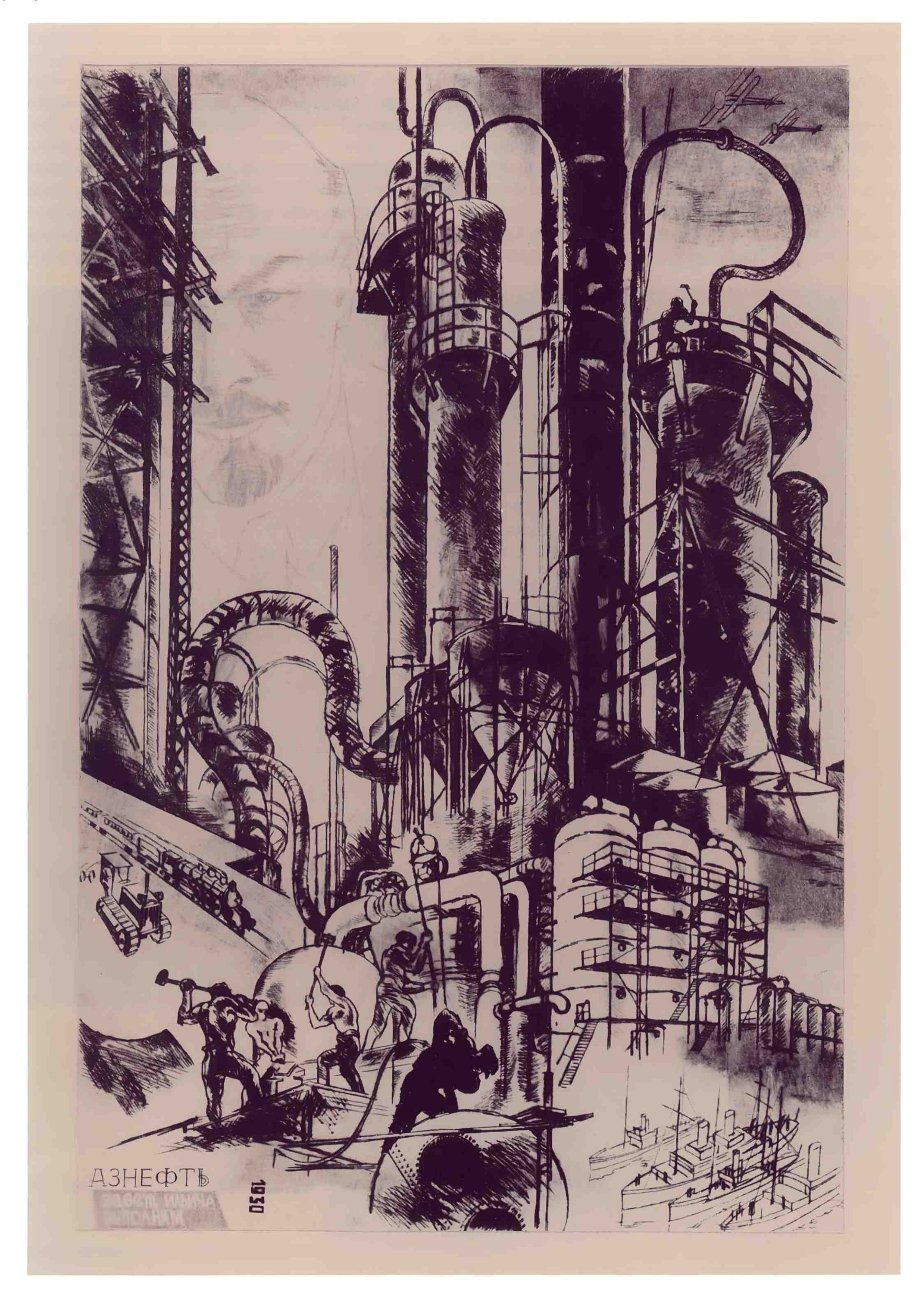


454.
Д.Штеренберг
Натюрморт

Д.И.Митрохин не занимался педагогической практикой. Однако если не школу, то глубокий след в советской гравюре на металле он оставил. На склоне лет, будучи прикован болезнью к дому, этот мудрый и ясный художник продолжал не только блистательно и современно работать в графике, в рисунке, но и щедро делился своим опытом с художниками самых разных поколений. К нему тянулась молодежь. Выставки работ Митрохина, их обсуждения привлекали к его творчеству новых мастеров, помогали не угаснуть традиции.

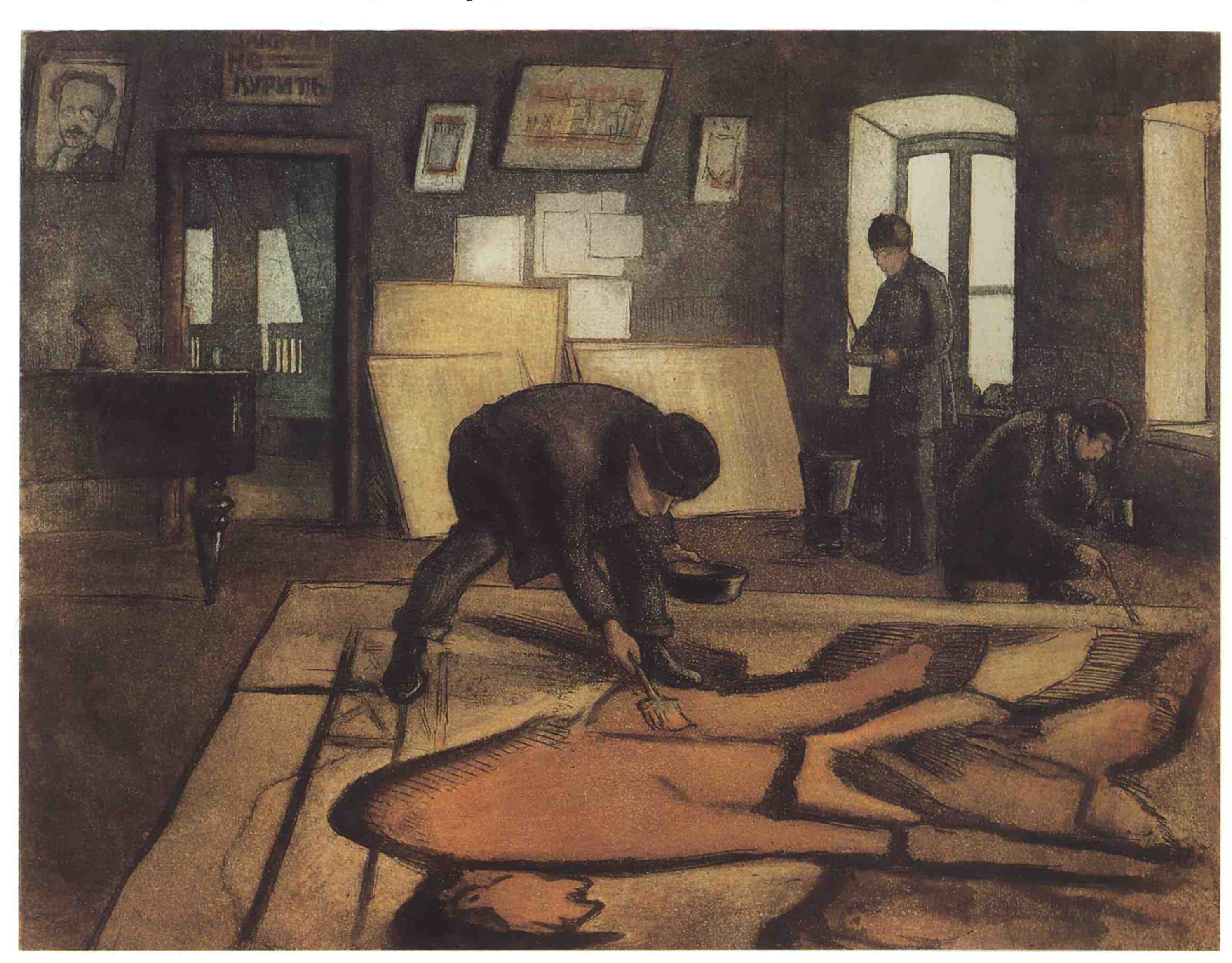
Если Д.И.Митрохин работал преимущественно в технике резцовой гравюры (реже — сухой иглы), то Игнатий Игнатьевич Нивинский предпочитал офорт. В этой технике он широко экспериментировал, обогащая ее интересными находками: белый рельефный штрих и впечатывание в оттиск тонкой цветной бумаги. Эти новые технические приемы появились в середине 1920-х годов, в период его наиболее насыщенной творческой деятельности как средство реализации сложных композиционных решений, связанных с широкими проблемами современного искусства. В основном, как и в ксилографии, они сводились к поискам пространственно-временного синтеза.

Примечательно, что ранние дореволюционные офорты Нивинского, такие, как «Итальянские пейзажи» (1912 — 1914) и «Крымская сюита» (1916 — 1917), целиком вписываются в импрессионистическую художественную концепцию. Об этом гово-



455.
И. Нивинский
Азнефть. 1930

рит не только конечный результат, но и метод работы художника, любившего делать беглые этюдные зарисовки прямо офортной иглой на покрытой лаком медной доске. В дальнейшем характер гравюр Нивинского значительно меняется. Его офорты «Кавказские каприччо» (1923 — 1926) — это сложные пространственно-временные протяженности. Их восприятие зрителем условно может быть разделено на несколько приемов. При рассмотрении со значительного расстояния благодаря введению цвета и сочности черного офортного штриха они оказываются привлекательны как декоративные листы, чему способствует разнообразие фактур и их комбинаций. Далее наступает, может быть, самый важный этап восприятия и переживания вещи, рождающийся тогда, когда зритель начинает осмысливать композицию как сложное пространственное целое, как пластическое выражение некой философской концепции мира. Цветные плашки, как театральные прожекторы, выделяют разные пространственные и временные зоны. Обособленные в композиции кадры могут быть

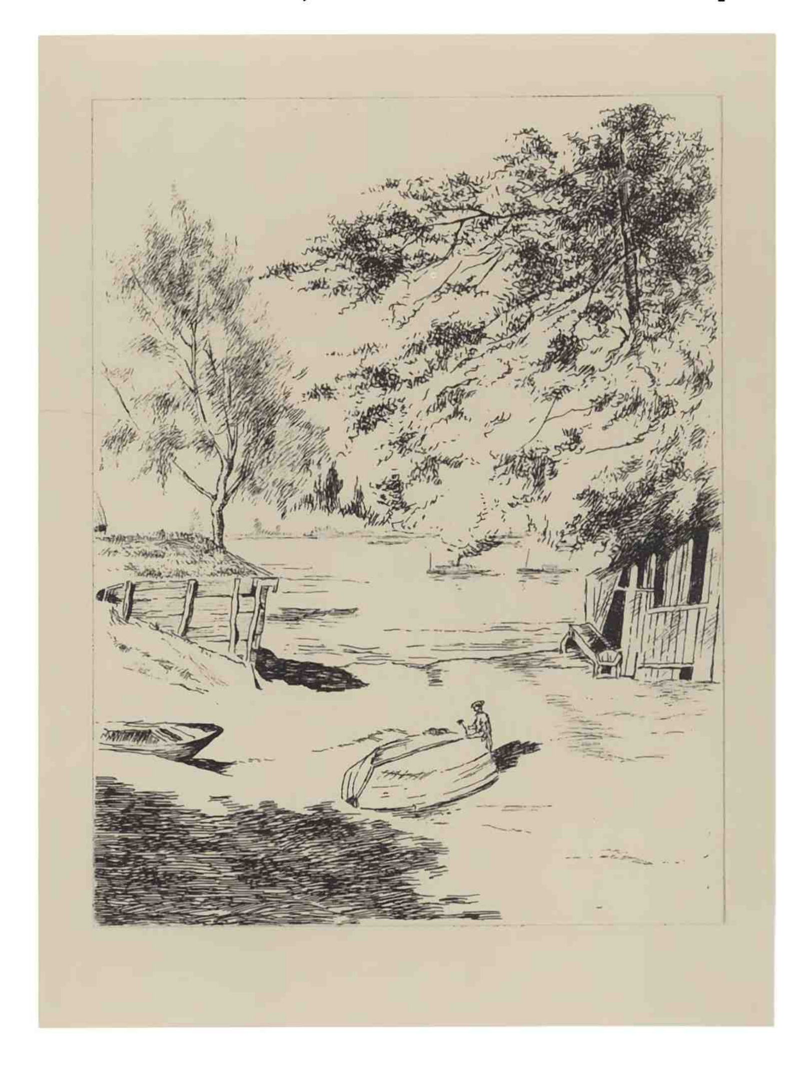


456.
М.Добров
Работа по оформлению

осмыслены как образы воспоминаний. Внешне не связанные части изобразительного рассказа объединяются художником в целостную картину мира, где человеку отводится если не центральное, то, во всяком случае, значительное место.

Офорты серии «Кавказские каприччо» обладают естественным и органичным композиционным строем. Несмотря на широту обобщения, они сохраняют способность возбуждать в зрителе свежие непосредственные эмоции. И в этом, как нам кажется, сказывается особенность дарования художника, который, преодолев в своем творчестве узкую импрессионистическую концепцию ви́дения мира, не отказался от ее выразительных возможностей даже в очень сложных композиционных заданиях. Нивинский — живописец, архитектор и театральный художник. Все эти стороны одной творческой личности объединились в офортной серии в целостное и самобытное явление.

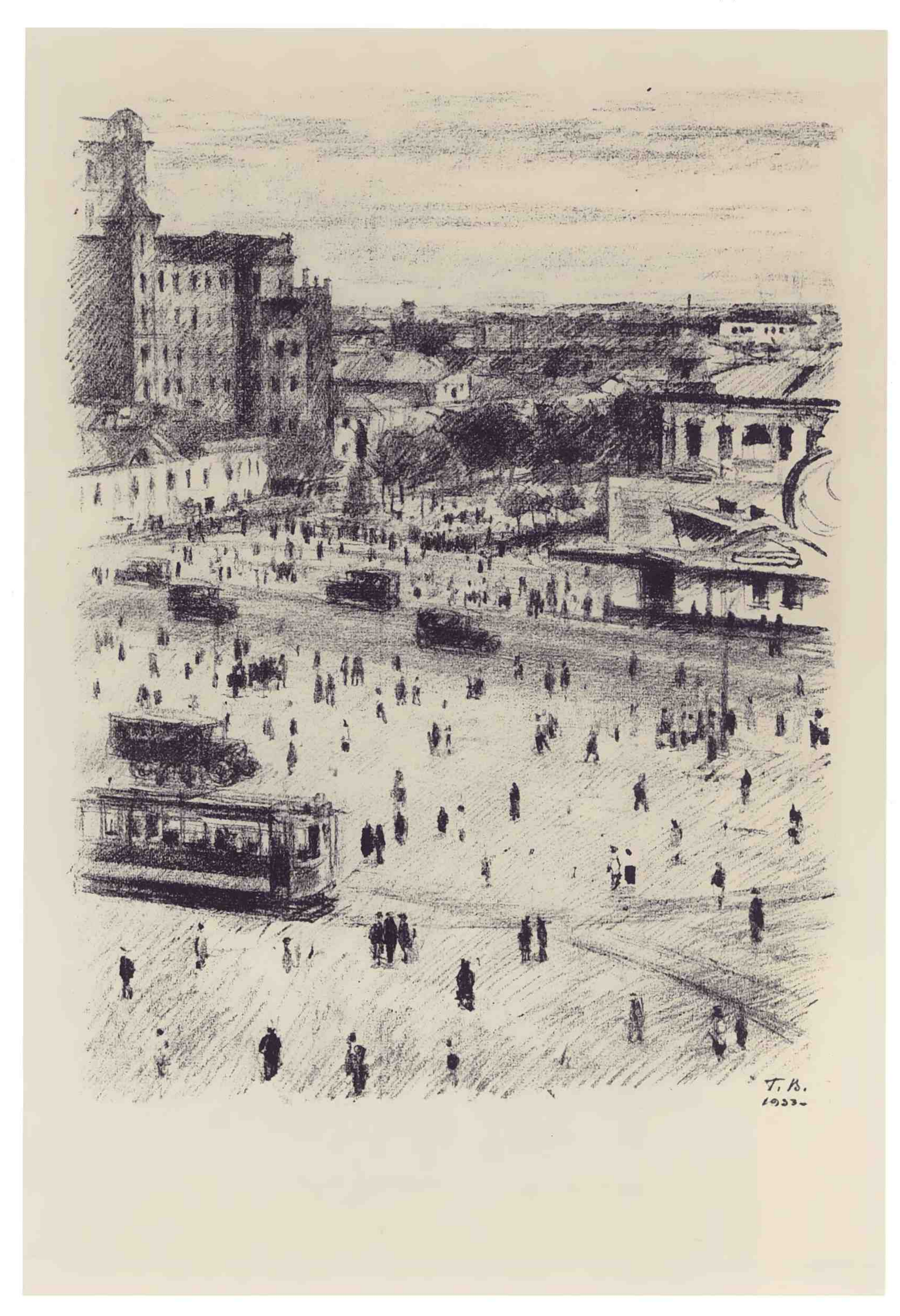
Почти одновременно с ксилографиями А.И.Кравченко, посвященными Днепрогэсу, были созданы офорты И.И.Нивинского из цикла



457.
А.Скворцов
Жаркий день. 1930

458.
В.Конашевич
Иллюстрация к роману Прево «Манон Леско»
1931

«ЗАГЭС» (1927). Выезд на место стройки, множество зарисовок, пробы в акварели и гуаши, перевод в материал, доработка композиции средствами включения в нее шрифтовых элементов и декоративной акцентировки фактуры штриха — таков путь создания серии. В каждом листе повторяется, варьируется изображение памятника В.И.Ленину. В соединении образа создателя Советского государства и изображения электростанции — желание художника акцентировать мысль В.И.Ленина о том, что «коммунизм — есть Советская власть плюс электрификация всей страны». Тема индустриализации была поставлена и успешно решена Нивинским в офорте «Азнефть» (1930), синтезировавшем в себе впечатления от командировки на нефтеперерабатывающее предприятие Азербайджана. В этом листе выражено восхищение грандиозностью и красотой гиганта первых пятилеток. В композиции разноаспектно и разномасштабно соединяются увиденные объекты. Живописно-декоративными приемами достигается пространственное единство композиции.



459.
Г.Верейский
Площадь Пушкина. 1933

В технике офорта работали такие крупные мастера гравюры, как Г.С.Верейский, М.А.Добров, А.В.Скворцов. Для этих художников чрезвычайно существенной была передача непосредственных впечатлений от быстро сменяющихся образов натуры, проблема изображения солнечного света, движения, что являлось развитием традиций, идущих от В.А.Серова.

Острота зрительного и эмоционального переживания действительности передана в офортах и литографиях Георгия Семеновича Верейского. Техника гравюры на металле не только не сковывает, но усиливает возможности передачи атмосферно-световых эффектов в пейзаже. Пространство в его графических листах, как правило, изображается в резком ракурсе, с высокой точки зрения. Движение улицы, непрерывно сменяющиеся образы мира природы и жизни города — все объединено в листах Г.Верейского неким единым поэтическим состоянием. Его офорты «Большой проспект Васильевского острова» (1937), «Вид в Мариенгофе» (1939) наполнены непосредственным, единым



460.
К.Рудаков
Иллюстрация к роману Ги де Мопассана «Милый друг». 1934 — 1935

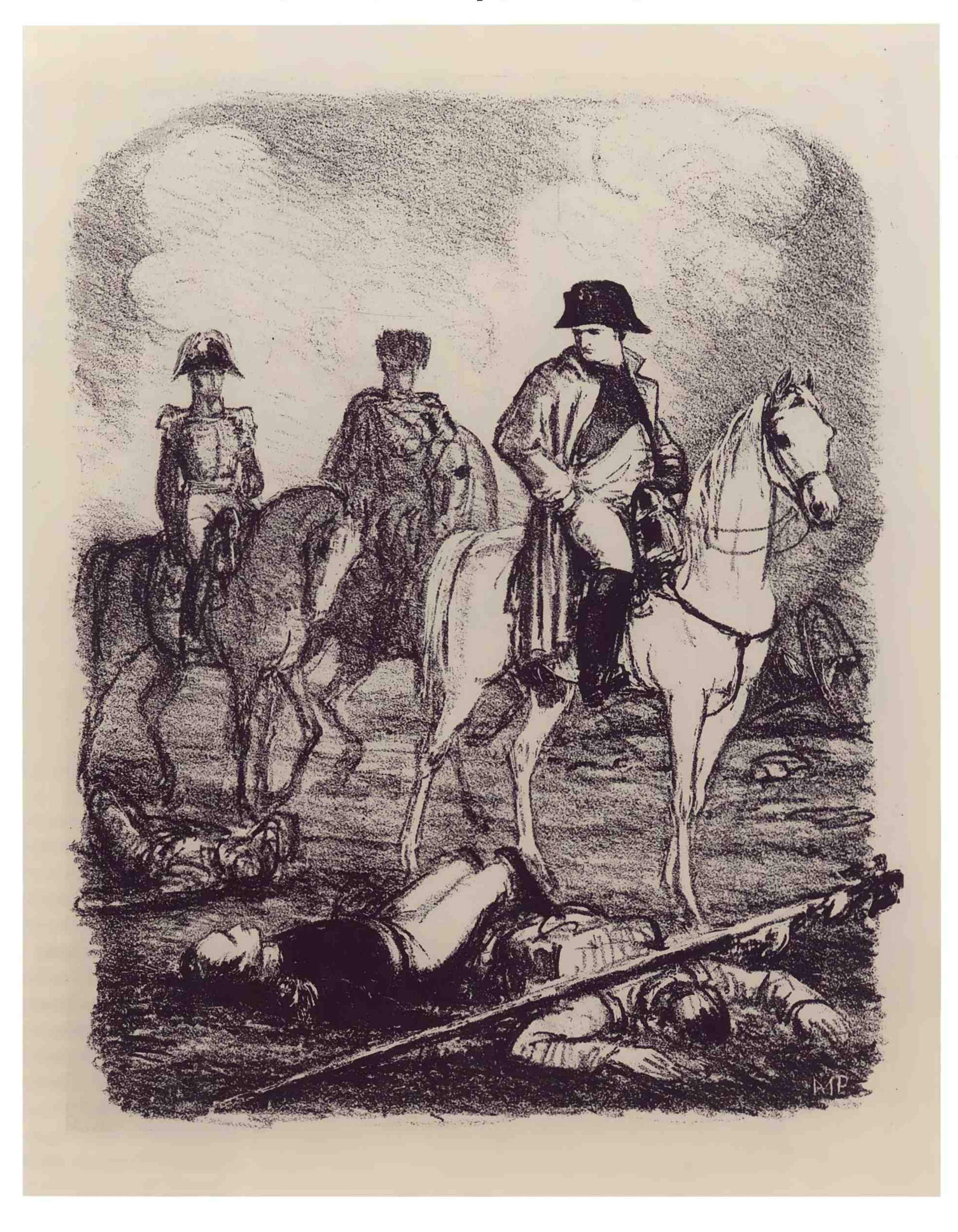
461.
А.Самохвалов
Иллюстрация к комедии А.Грибоедова «Горе от ума». 1935



462.
В.Ватагин
Пантеры. 1922

463.
Н.Тырса
Обложка к книге Н.Тихонова «Веселые кони»
1927

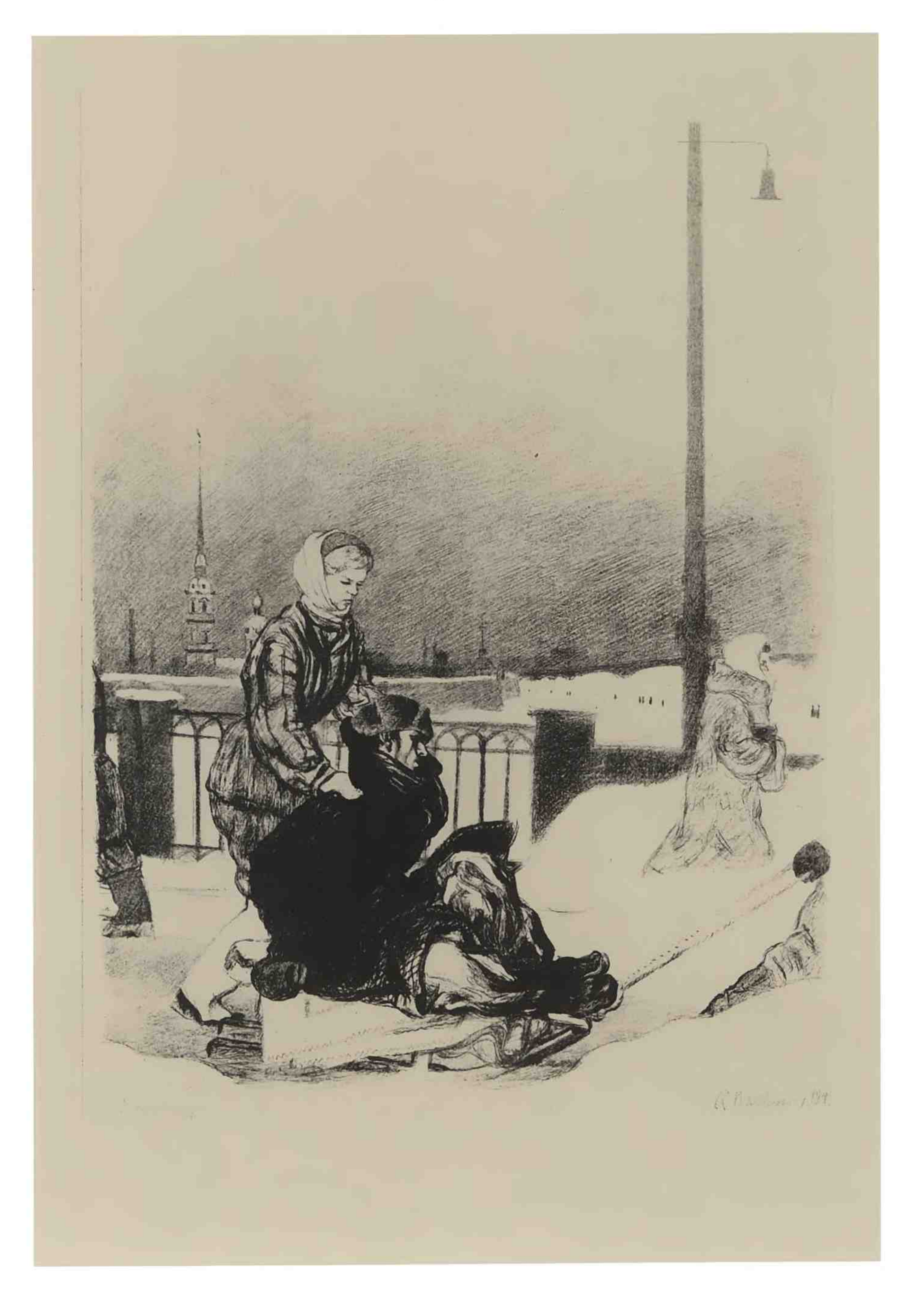
чувством переживания действительности.
В русле традиции дореволюционной русской графики, восходящей к творчеству В.А.Серова и С.В.Иванова, развивалось и творчество Александра Васильевича Скворцова и Матвея Алексеевича Доброва. Ощущение летнего дня, солнечного зноя передано в офорте А.В.Скворцова «Жаркий день» (1930). Эти мастера работали не только в технике черно-белой гравюры на металле, но и в цветном офорте, цветной акватинте, используя их для достижения декоративных качеств листа. Помимо жанров пейзажа и портрета, наиболее распространенных в области офорта, граверы обращаются к решению и иных, более сложных содержательно-композиционных проблем, на которые выводила сама современность. «Эволюция молотьбы» (1923) — так назван один из офортов Доброва.
В незамысловатом, не претендующем на внешний эффект листе много искренности. Его тема — не столько история техники, как можно предположить по названию, сколько жизнь новой советской деревни. Цветной офорт М.А.Доброва «Работа по



464.
М.Родионов
Иллюстрация к роману Л.Толстого «Война и мир». 1937

оформлению» передает атмосферу подъема и творческого энтузиазма в первые послереволюционные годы.

С некоторыми оговорками относимая к области гравюры на металле монотипия (ведь собственно процесс гравирования здесь отсутствует, а оттиск можно получить не только с металлической доски, но и с поверхностей иных материалов) в советском искусстве 1920 — 1930-х годов развивается ярко и самобытно благодаря причастности к этой технике одаренных живописцев. Е.С.Кругликова, А.В.Шевченко, Ю.Б.Кратохвыля-Видимская, Р.Н.Барто, В.В.Каптерев — художники, занимающиеся в те годы монотипией. К ним можно отнести уже известного нам по офорту А.В.Скворцова и ксилографа по преимуществу А.А.Суворова. Все эти мастера развивали в монотипии не только качества, сближающие эту технику с живописью (возможность передачи на бумаге оттиска сложного колорита, мягкого мазка), но выявляли в ней и специфически графические качества — выразительность пятна и линии, фактурность.



465.
А.Пахомов
В стационар. 1942. *Из серии «Ленинград в годы войны и восстановления».* 1942 — 1947

Центральное место среди мастеров, работавших в монотипии, по праву принадлежит одной из старейших советских художниц, чья индивидуальность определилась задолго до революции, — Елизавете Сергеевне Кругликовой. Броский декоративизм уживается в ее творчестве с тончайшим колоризмом, а изысканная красота пространственных и цветовых ритмов — с остросовременной темой. Монотипия «Вечер на Неве» (1928) — это не статический образ архитектуры петровских времен, а развивающийся, динамичный, живущий в истории образ города. Петербург—Петроград—Ленинград — три эпохи центра русской культуры, освободительной мысли, революционной и трудовой действительности. Как сближаются эти эпохи, выстраивая единый исторический ряд в образе, воспринимаемом как единовременность! Не оттого ли и название листа — не «Ленинград. Вид на Петропавловскую крепость», а «Вечер на Неве». Нева, имя этой реки, ее образ связывает между собой все три исторических этапа развития города. Ясно читающийся силуэт архитектурного ансамбля на горизонте, гладь воды со снующими по ней суденышками и золотистое закатное небо с разорванными ветром, как бы пахнущими морем облаками. Лаконичный, поэтический и истинно графический образ, доведенный до значимости символа, но не обедненный в своей изначальной чувственной эмоциональности.

Тема индустриализации, впервые в советском цветном офорте поднятая И.И.Нивинским, была решена совершенно самостоятельно Е.С.Кругликовой в ее монотипиях «Баку. Белый город» (1930), «Сурханы» (1930). Найти живописно-пластическое решение индустриальной темы — задача в высшей степени сложная, которую может решить художник, понимающий общественную значимость изображаемых объектов и наделенный способностью переводить отвлеченные идеи в разряд чувственно воспринимаемых, гармоничных по своей пространственной природе образов. Такой способностью обладала Е.С.Кругликова.

Если сравнить между собой различные техники гравюры, получившие развитие в 1920 — 1930-х годах, то положение литографии можно рассматривать в известной мере как среднее между ксило-

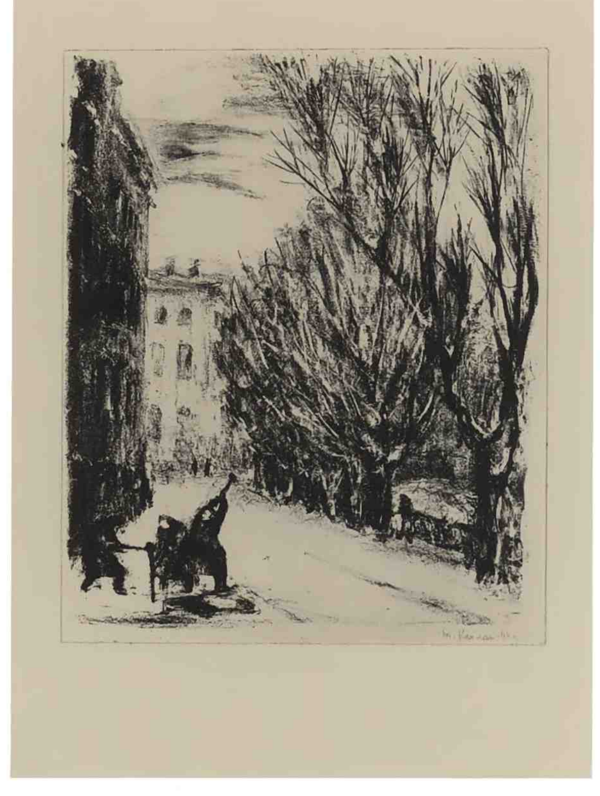
графией и офортом, ибо, как и ксилография, она была связана с книгой и, как и офорт, была родственна рисунку, нетиражной уникальной графике.

История советской литографии 1920 — 1930-х годов разделяется на три неравных по длительности и значимости периода. Первый и второй соответствуют первому и второму послереволюционным десятилетиям. Третий — предвоенный, был сравнительно короток (около 4-х лет).

На первом этапе в литографии, с одной стороны, продолжаются экспериментаторские поиски предреволюционного времени, она является своего рода спутником живописи и рисунка (литографии П.В.Кузнецова, М.В.Добужинского), а с другой — отражается новая историческая ситуация: литография служит пролетарскому государству как острозлободневное искусство и в этом плане она была родственна плакату. В плакате работал один из наиболее ярких и талантливых советских мастеров В.В.Лебедев. Именно из плаката перешли в литографированную детскую книгу художественные приемы лаконичности цвета, выразительности силуэта, плоскостности и динамичности композиции, активного взаимодействия слова и изображения. В эти годы в литографии создаются и живописно-графические циклы, объединяемые в альбомную форму, и изокниги, где функция изоряда, изотекста не соответствует привычным представлениям об иллюстрации как об искусстве вторичном по отношению к тексту словесному. Слово и изображение в ранней литографированной советской детской книге равнозначны, и, может быть, в ряде случаев изобразительный ряд оказывается главным, а слово выполняет роль подтекстовок.

Как известно, литография начала использоваться в книге уже в 19 веке, вскоре после ее изобрете-

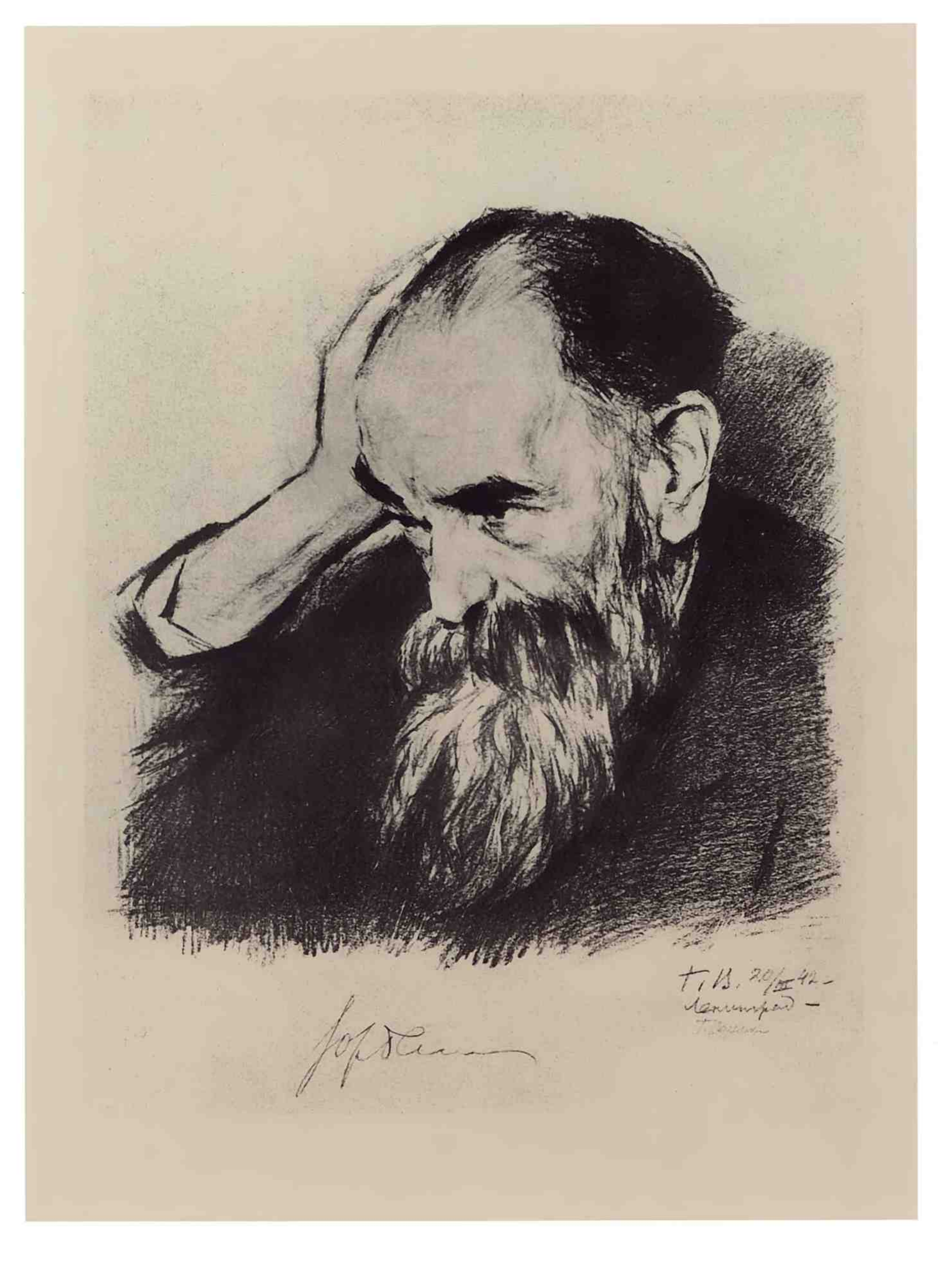


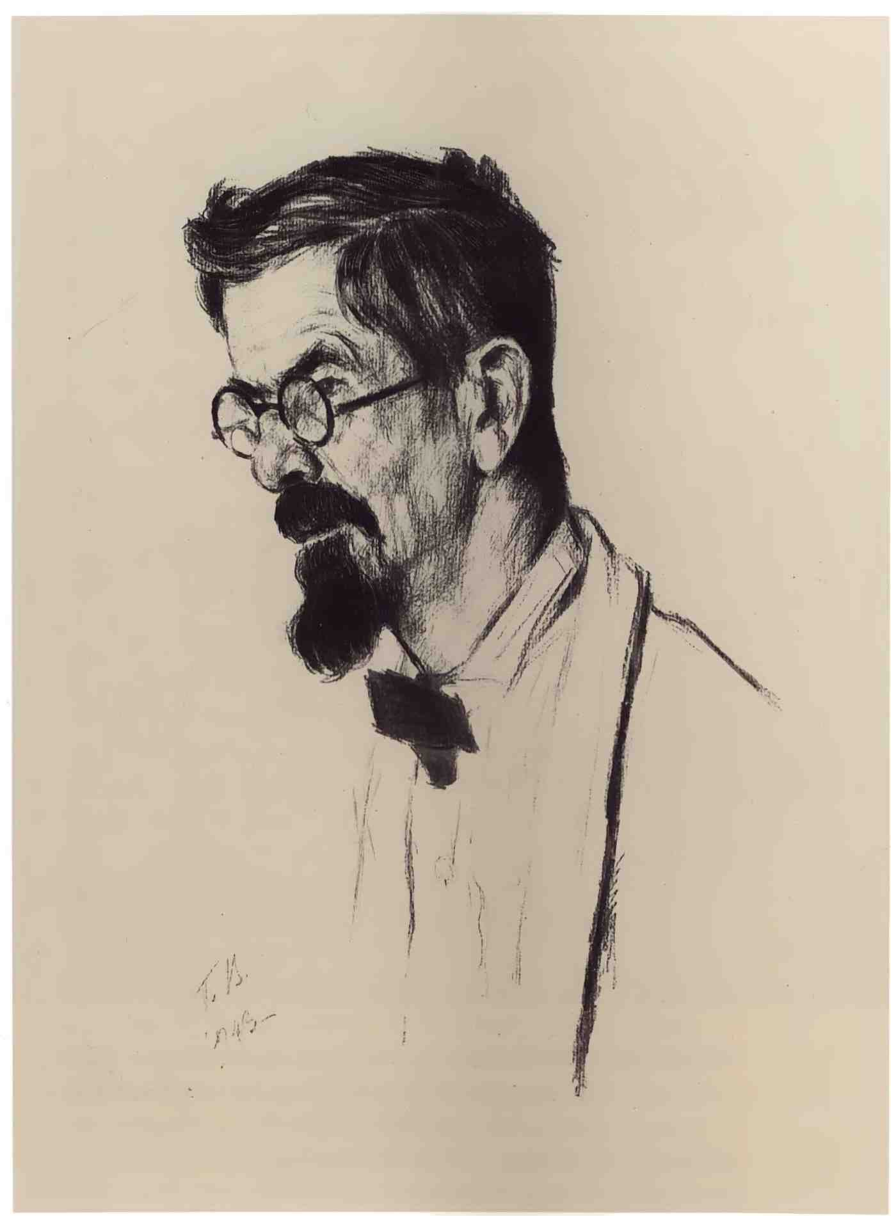


466.
В.Курдов
Поход партизан. Из серии «По дорогам войны». 1943—1945

467.
А.Каплан
Ленинград. 1944. *Из серии «Ленинград. Сцены военной жизни города».* 1944 — 1945

ния. В советскую эпоху наибольшее применение она нашла в детской книге, так как позволяла создавать насыщенные цветом и привлекательные для ребенка композиции (работы художников Н.А.Тырсы, В.В.Лебедева, Н.Н.Купреянова, В.М.Конашевича). Но технология книжного производства несколько ограничивала «жизнь» литографии в книге, направляя ее по «некнижному» руслу. Дело в том, что если деревянные клише могут заверстываться в книжную страницу вместе со шрифтом и печататься в один прокат, то литография как плоская печать не может соединиться на одной странице с текстом, представляющим собой форму высокой печати. Следовательно, существовало два выхода: либо, если рисунки художника конструктивно связаны с текстом, переводить этот текст фотомеханическим путем на литографский камень, на который нанесен и рисунок, и печатать всю книгу способом плоской печати, либо (что дешевле и проще) печатать иллюстрации на отдельных листах и вброшюровывать их в книгу. Именно эта тенденция оказалась преобладающей в





468.
Г.Верейский
Портрет академика И.А.Орбели. 1942

469.
Г.Верейский
Портрет архитектора Л.В.Руднева. 1943

470.
Л.Хижинский
Петродворец. Из серии «Пригороды Ленинграда, разрушенные фашистами». 1945 — 1949

1930-е годы, утверждая в новых правах станковую иллюстрацию. Таким образом создавалась почва для отчуждения творчества иллюстратора от работы над макетом книги, то есть над всем книжным пространством в целом, что, в свою очередь, нередко приводило к нарушению одного из важнейших завоеваний советской графики — стремления к созданию единого книжного организма.

Связь со свободным рисунком у литографии не ослабевала на самых разных этапах ее развития. Этому способствовала прежде всего общность ин-



струментов и материалов, которыми пользовались литограф и мастер свободного рисунка. Различия сохранялись лишь в том, на что наносилось изображение: на бумагу или камень. Но с изобретением корнпапира* эти различия перестали существовать, и теперь, по существу, чрезвычайно трудно сказать, в чем состоят специфические для литографии средства и возможности художественной выразительности. Вполне естественно поэтому, что такие великолепные рисовальщики, как Н.Н.Купреянов, П.В.Митурич, В.В.Лебедев, В.М.Конашевич, Н.А.Тырса, Г.С.Верейский много и плодотворно работали в литографии, которая не стесняла сферу их творческих поисков в свободном рисунке, а в то же время позволяла получать с одной печатной формы практически неограниченное количество оттисков.

В литографии работал и Николай Николаевич Купреянов. Серия его перовых зарисовок, исполненная во время путешествия по Германии в 1928 году, тиражированная литографским способом, до сих пор расценивается как серия авторских литографий. В некоторых случаях Купреянов, возможно, ставил знак равенства между автолитографией и рисунком, переведенным на камень фотомеханическим путем. Собственно, в автолитографии художник решает те же проблемы, что и в рисунке: как для уникальной, так и для тиражной его графики характерны серийность, интерес к передаче эмоционально насыщенной пространственной среды при сохранении впечатления абсолютной непосредственности натурной зарисовки («В парикмахерской», 1925; «Ночной страх», 1925; серии «Слобода на Волге», 1926 — 1928; «Рыбные промыслы. Каспий», 1931; «Балтфлот», 1932 — 1933). Работая

* *Корнпапир* — специально обработанная бумага, на которой рисуют как на обычной, применяя любые инструменты, а затем механически переводят изображение на литографский камень, с которого отпечатывается тираж

литографской тушью, гравер легко достигает тех же эффектов, что и в размывках черной акварелью. По ощущению абсолютной пластичности материала еще более приближаются к свободному рисунку его карандашные литографии. Правда, если быть более внимательным, в них настойчивее, чем в рисунке, ощутимы композиционные поиски. Литографии обобщеннее, острее, концентрированней в образном отношении, чем графические этюды. Они соответствуют не предварительной, а завершающей стадии работы над композицией, причиной чему, очевидно, было осознанное чувство художественной ответственности, возникающее при работе графиков в материале.



471.
С.Юдовин
Лист из серии «Ленинград в дни войны и блокады». 1942 — 1947

Прекрасным мастером литографии был и Петр Васильевич Митурич. Листы «В зоопарке» (1925), «Трубная площадь» (1926) незамысловаты по сюжету и связаны с натурой. В них есть безошибочная отобранность конструктивно существенных элементов. Они производят впечатление некоторой даже аскетичности графического языка, что и составляет основу их эстетического воздействия. В ощущении активности фона как цветовой среды решение проблемы цвета как бы предчувствуется. В литографиях 1930-х годов конструктивный элемент внешне почти неуловим, моменты живописности, цветности приобретают доминирующее значение. Но это впечатление обманчиво, ибо цвет определяет здесь форму, ясно понятую в пространстве. В сравнении с Купреяновым, вносившим в литографию особый музыкальный строй, работы Митурича строже. Они воспринимаются зрителем как концентрированная правда.

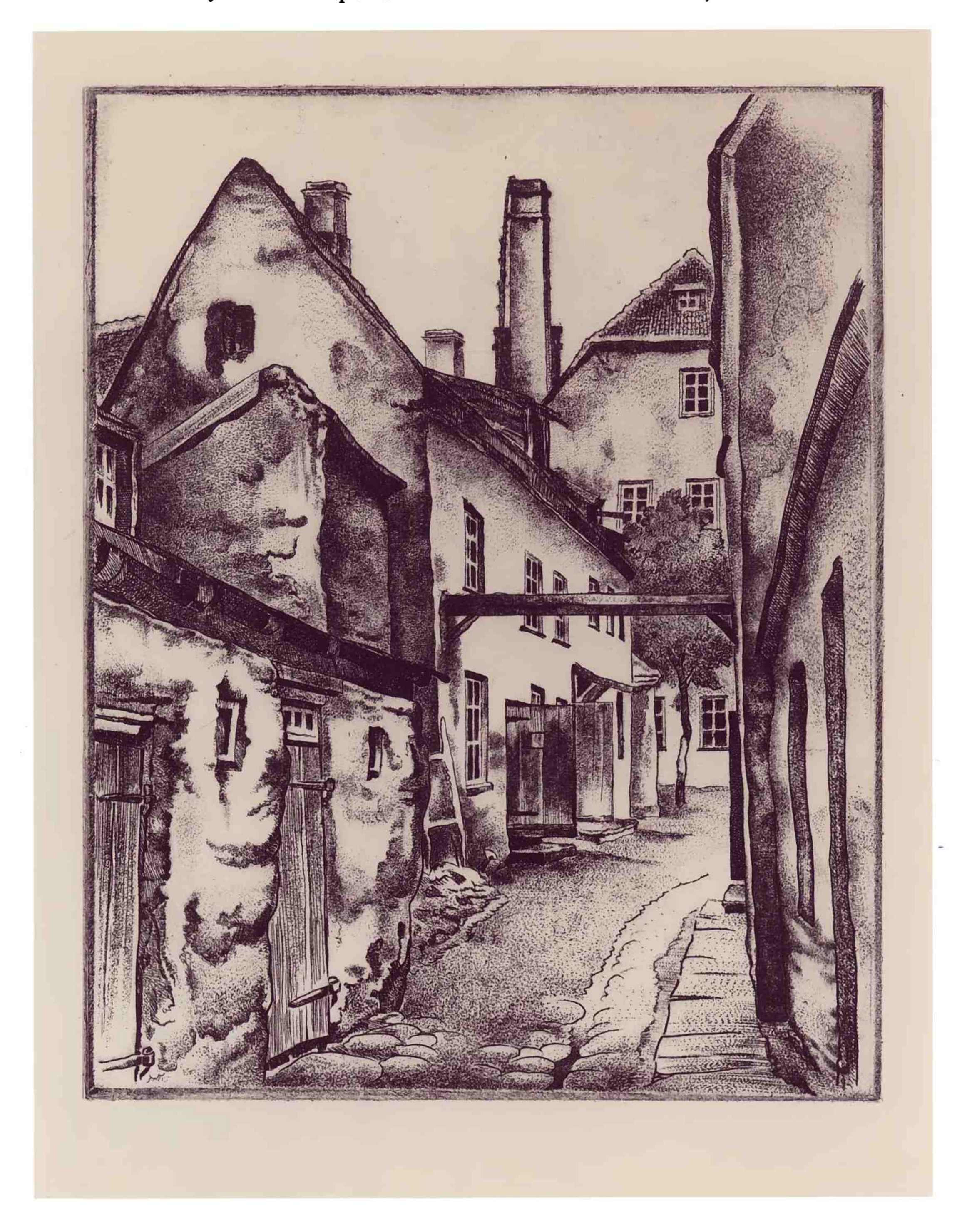
Творчество Купреянова и Митурича синтезировало художественные устремления двух графических центров: Ленинграда и Москвы. Если говорить о дореволюционной традиции, то петербуржцев в графике характеризовала бóльшая конструктивность, москвичей же — живописность. В послереволюционные годы эти художественные традиции в значительной мере пришли во взаимодействие, и поэтому нельзя говорить о чистой «графичности» и конструктивности литографий таких ярких представителей ленинградской школы, как В.В.Лебедев и В.М.Конашевич.

Владимир Михайлович Конашевич принадлежит к числу художников поразительно тонкой и одновременно жизнерадостной душевной организации, что естественно сказалось на его литографском творчестве, так же как и на любой другой области его деятельности. В литографии он преимущественно книжник и в отличие от большинства советских граверов смело и с успехом иллюстрировал не только классическую, но и советскую литературу («Голубую жизнь» М.Горького, 1931; «Виринею» Л.Сейфуллиной, 1932). Интересной работой художника, выполненной им в литографии, были иллюстрации к рассказу М.Зощенко «Сирень цветет» (1929 — 1930). Общий характер рисунка здесь несколько сродни работам Купреянова (в его сатирических путевых зарисовках 1928 года), но лиризм, чудесным образом уживающийся в этом листе с гротеском, поднимает иллюстрацию над жанром бытовой сатиры и приближает к стилю писателя, который, смеясь над мещанством, по существу глубоко сострадает людям и остается большим поэтом в жанре маленького сатирического рассказа. Это ощущение

поэтичности, придающее всей композиции особую цельность, вносит в литографию прежде всего цвет, легкий, декоративно-условный, тонко сгармонизированный.

Чувство цвета и выразительности живописной формы вообще свойственно Конашевичу даже в монохромной графике, например, в его иллюстрациях к «Манон Леско» А.-Ф.Прево (1932). И, наверное, это было естественно для такого большого колориста, как Конашевич, в творчестве которого и сама графика обращалась в живопись на бумаге.

Не был «чистым графиком» и Владимир Васильевич Лебедев. В акварели он выявляет возможности скорее живописные, нежели графические. Однако в лучших своих литографиях он выступает не только как живописец, но и как конструктор графической формы, очень экономной, сжатой, как формула. Из литографий Лебедева особый интерес вызывают листы серии «Охота» (1925), предназначенные для детей. В их композициях прежде всего выявлено декоративное, функциональное, игровое и познавательное начало, столь важное



472.
Г.Рейндорф
Двор в старом Таллине. 1941

для детской книги. Рассматривая их, мы буквально ощущаем стадийность их восприятия ребенком: вот своим ярким цельным силуэтом они привлекли его внимание к листу; вот, разглядывая отдельные фигуры, ребенок изучает конструкцию зверей; вот, наконец, он, как бы включаясь в игру, начинает сопоставлять эти фигуры друг с другом и с фоном, мысленно передвигать их по плоскости листа, а может быть, вырезав из бумаги аналогичные изображения, станет играть в них как в овеществленные иллюстрации, строя собственный сценарий игры. В работе над этими листами В.Лебедев последовательно использует возможности материала. Каждый оттиск несет след сочной фактурной поверхности литографского камня, что позволяет при внешней экономности изобразительных средств достигать необычайной выразительности живописной формы.

Николай Андреевич Тырса по своему складу был живописцем, поэтому в гравюре он отдает предпочтение самой живописной ее технике — литографии. Даже в тех случаях, когда он выполня-



473·
Д.Кутателадзе
Старый дом. 1941

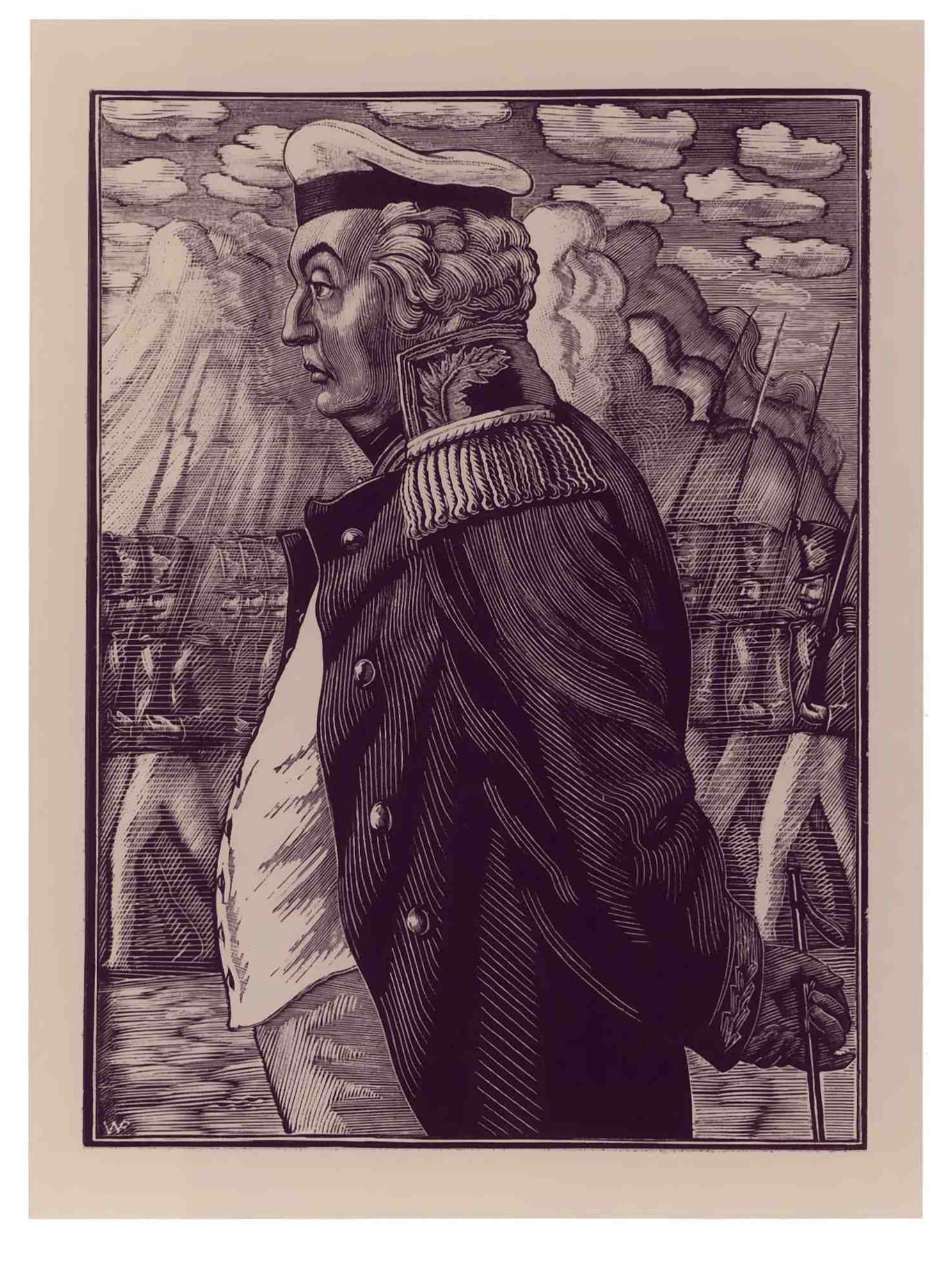
ет рисованные иллюстрации, он учитывает возможности их воспроизведения в плоской печати. Как правило, Тырса прибегает к ограниченному количеству красок (две-три), однако очень интенсивно использует эффект разнообразных фактур, благодаря чему передается ощущение цветности, погруженности изображаемых предметов в светоносную среду. В отличие от своих товарищей, ленинградских художников детской книги 1920-х годов, он обращается по преимуществу к детям среднего школьного возраста. Учитывая их психологию, восприятие ими литературы и изобразительного искусства, он строит свои композиции по иным, чем В.В.Лебедев, законам. Например, в иллюстрациях к книге В.В.Бианки «Снежная книга» (1926) Тырса, как и Лебедев, очень внимателен к изобразительной поверхности листа, но эта поверхность в его работах углубляется, превращаясь в световоздушную, наполненную яркими цветовыми рефлексами среду. В конце 1930 — начале 1940-х годов Н.А.Тырса создает иллюстрации, обращенные не только к детям, но и к взрослым. Одной



474.
В.Фаворский
На базар. Из «Самаркандской серии». 1943

из лучших его работ являются иллюстрации к русской классике — «Пиковой даме» А.С.Пушкина (1936), «Анне Карениной» Л.Н.Толстого (1939), «Герою нашего времени» М.Ю.Лермонтова (1941).

В 1936 году в Ленинграде в издательстве «Художественная литература» отдельным изданием вышел роман Ги де Мопассана «Милый друг» с иллюстрациями Константина Ивановича Рудакова. Будучи выполнены в технике цветной литографии, эти иллюстрации органично включались в книжное пространство, не споря с ним, несмотря на то, что текст печатался в технике высокой печати. Объединить в развороте шрифтовой набор и литографированные иллюстрации помогали большие поля, в пропорциях которых хорошо выражалась их вечная, но не всегда выявляемая функция — служить одновременно и общей рамой, и разделять две соседствующие страницы. Типажи иллюстраций, общий характер рисунка навеяны впечатлениями от живописи и рисунка французских художников-импрессионистов, современников Мопассана. Однако цвет взят в ином, характерном



475.
В.Фаворский
Михаил Кутузов. Из серии «Великие русские полководцы». 1945



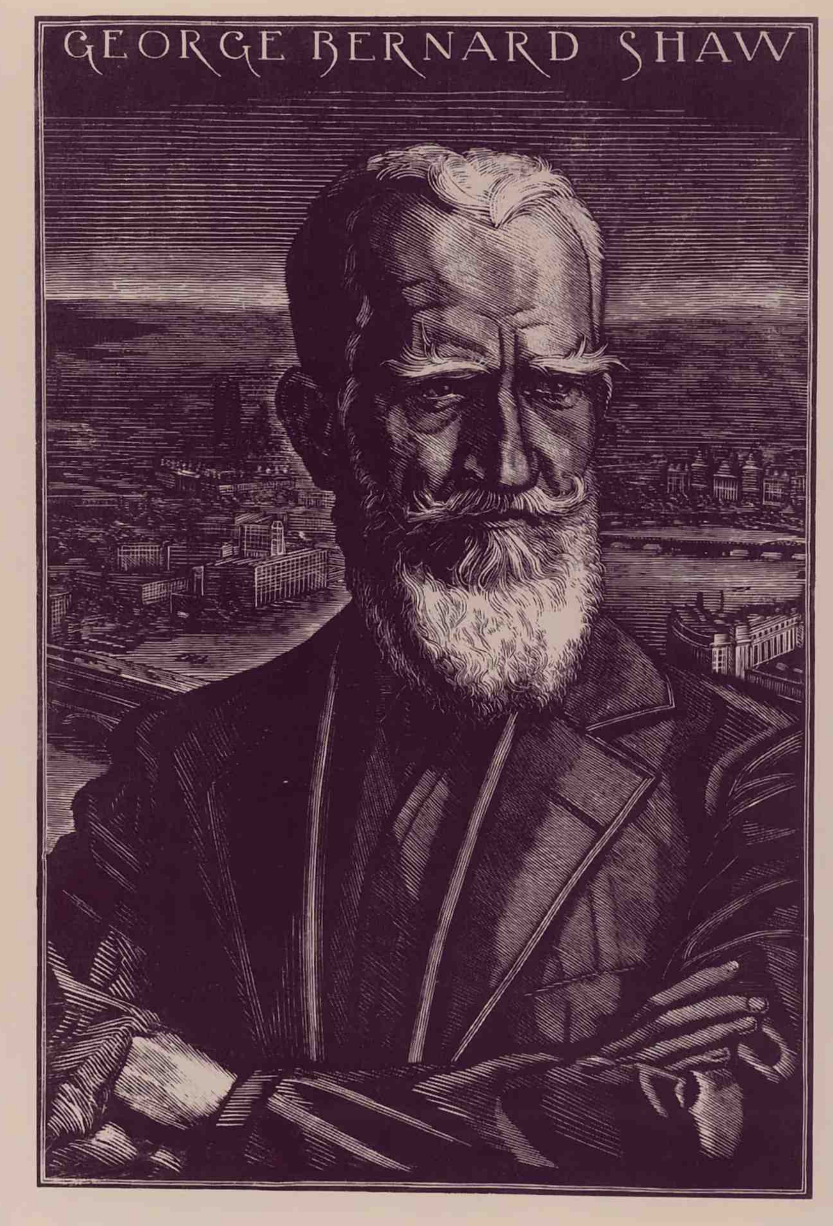
476.
Е.Кибрик
Иллюстрация к повести Н.Гоголя «Тарас Бульба». 1944 — 1945

именно для ленинградской литографии декоративном ключе. Основные цвета — винно-красный, зеленый, голубой, дополненные черным и белым, в их контрастах усилены интенсивно-желтым, обозначающим то свет, то цвет.

В книжной литографии работает в середине и второй половине 1930-х годов Михаил Семенович Родионов, иллюстрировавший роман Л.Н.Толстого «Война и мир» (1937). В технике литографии исполнены и иллюстрации Александра Николаевича Самохвалова к «Истории одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина, «Горю от ума» А.С.Грибоедова (1935).

Яркий след в этой области оставил Евгений Адольфович Кибрик. Литографии художника очень изобразительны, конкретны, их композиции детально проработаны, герои живут в мире, определенном ясными пространственными связями. Лучшие иллюстрации Кибрика, и в первую очередь литографии к «Кола Брюньону» Ромена Роллана (1934 — 1936), обладают редкой активностью художественного воздействия, зависящего от интенсивности ви́дения мира художником, что выражено им в пластическом строе композиции. Лица людей, их фигуры, предметы почти скульптурно осязательны. Их формы обобщенны, пространственно ясны и сопоставлены по подобию или по контрасту, каждая из них — это мир, выражающий определенную пространственную идею.

В последующих работах художника преобладающим оказывается иное начало: световоздушная среда постепенно начинает как бы размывать вещественный и значительный в своей предметности мир. Зато техника исполнения в этих работах совершенствуется: литографским карандашом Кибрик умеет достигать эффектов легких прозрачных валеров, насыщенных солнечным светом и человеческим теплом, как, например, в концовке к одной из глав романа Ш. де Костера «Тиль Уленшпигель» (1937 — 1938) или в неоконченной серии иллюстраций к «Очарованной душе» Ромена Роллана (1940 — 1941).



477.
М.Пиков
Портрет Бернарда Шоу. 1943



478.
Ф.Константинов
Иллюстрация к «Кентерберийским рассказам» Д.Чосера. 1943

Известен как автор отдельных листов и циклов станковых литографий и художник-анималист Василий Алексеевич Ватагин. В 1922 году им была выполнена серия литографий «Индия». Впечатления от путешествия по Индии художник использовал в иллюстрациях к книге Киплинга «Маугли» (1922).

В эпоху 1920 — 1930-х годов Москва и Ленинград не были единственными центрами гравюры. Самобытно, но в связи с поисками москвичей и ленинградцев, развивались графические искусства в Вологде и Казани, где при Казанских Государственных художественных мастерских сложился творческий коллектив графиков. Оба культурных центра активно участвовали в издательской жизни. Казанцы, например, выпускали графический альманах «Всадник» (1920 — 1924), ими же было предпринято издание «Казанские книжные знаки» (1923). С Вологдой тесно связана творческая судьба Николая Павловича Дмитриевского, наследовавшего традиции как петербургской, так и московской школы пластического искусства. Живя в



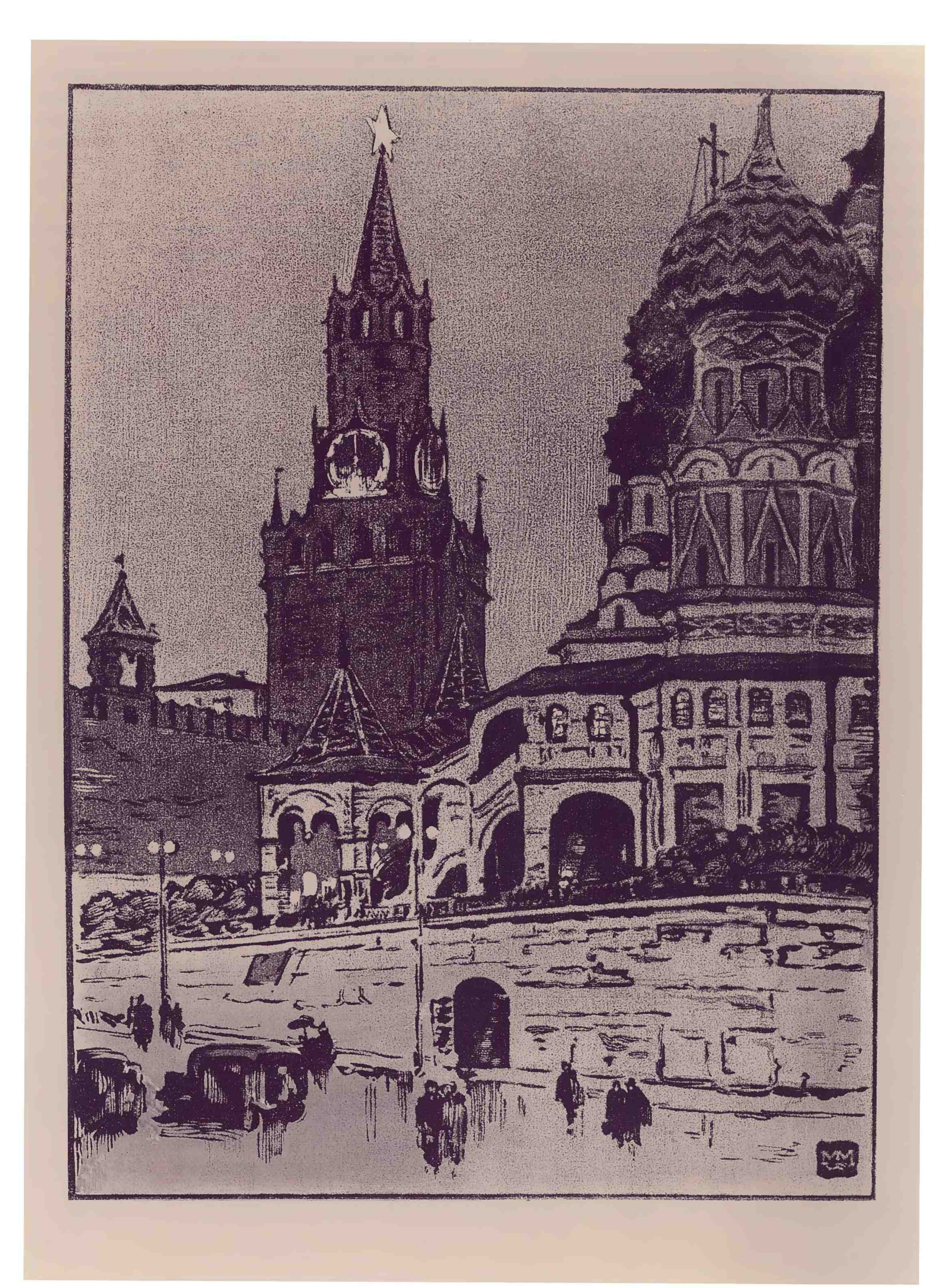
479.
А. Тычина
Весна. 1946

480.
П. Упитис
После улова. Из серии «Латышские рыбаки»
1947

Вологде, он занимался линогравюрой, литографией и ксилографией. Здесь им были опубликованы серии «Старая Вологда» (1922), «Памяти А.Блока. Театр» (1922) и иллюстрации к «Двенадцати» А.Блока (1926). В 1928 году, в момент переезда в Москву, Дмитриевский был уже зрелым мастером, внесшим в московскую школу новую, яркую грань.

Во время Великой Отечественной войны на первое место по значению в семье графических искусств вышли плакат, газетный и журнальный рисунок. Благородную миссию осуществляла во время Великой Отечественной войны литография. Она давала возможность советскому человеку увидеть своих соотечественников в простых и правдивых зарисовках будней войны. Функция искусства как документа истории в той или иной степени может осуществляться всегда. Но в период войны, когда исторический процесс был в высшей мере ощутим, так как от событий сегодняшнего дня зависела судьба народов, эта функция стала одной из ведущих.



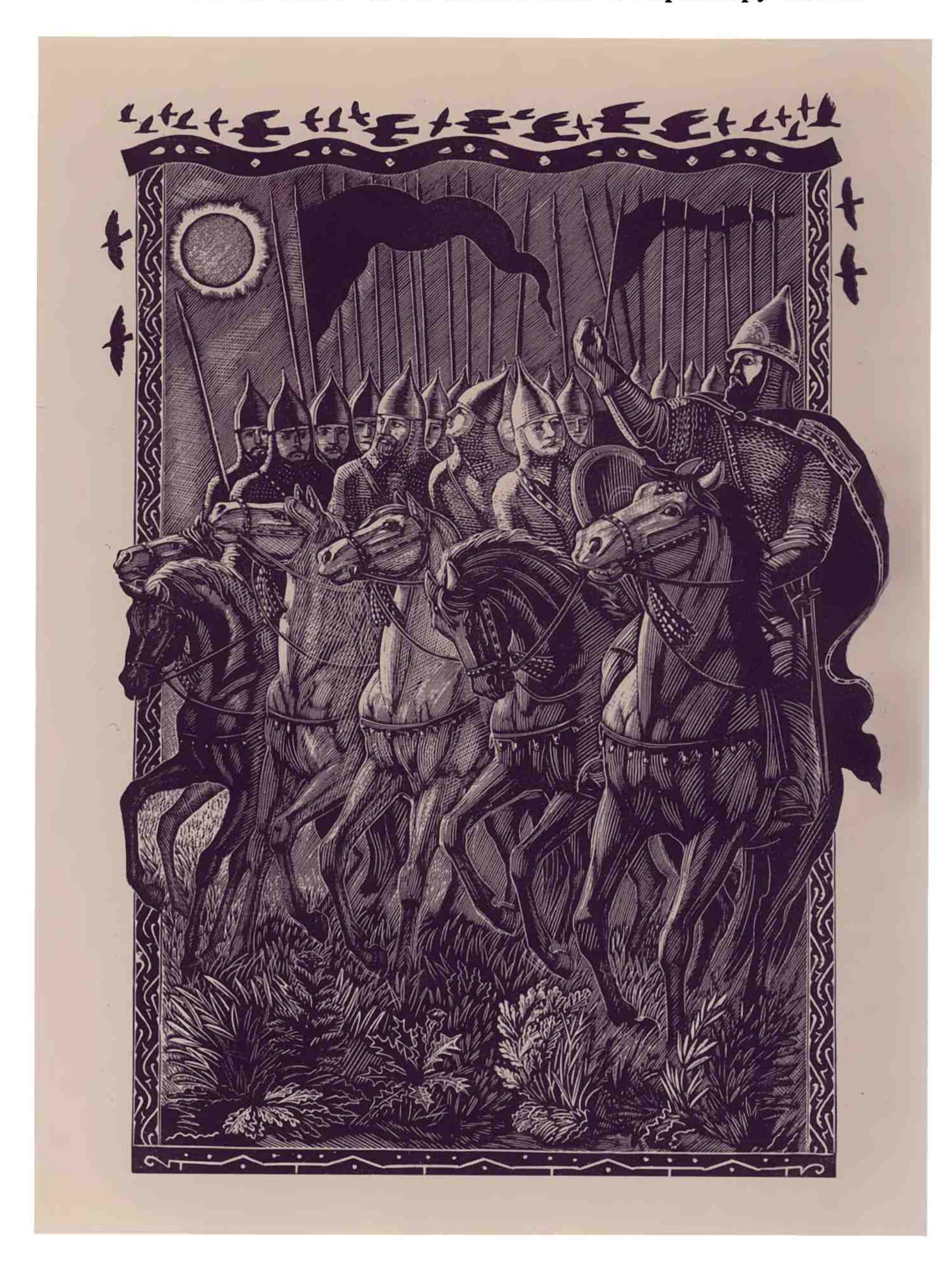


В период Великой Отечественной войны и в первые послевоенные годы одной из центральных тем, к которой обращались советские граверы, была тема защиты Родины, тема подвига простого советского человека.

Полная драматизма жизнь блокадного Ленинграда нашла отражение в неброских по языку литографиях Алексея Федоровича Пахомова «Ленинград в годы войны и восстановления» (1942 — 1947). И может быть, именно эта сдержанность более всего соответствовала и характеру ленинградцев вообще, и требованиям сохранять спокойствие в самые напряженные минуты борьбы. Для осажденного Ленинграда основной формой сопротивления врагу были мужество, несгибаемость и нравственная стойкость. Это и стало основной темой литографий Пахомова.

Его графическая манера не шла вразрез с темой. В истории мировой графики тема войны и голода решалась, как правило, в экспрессивном ключе повышенных контрастов черного и белого, усиленных пластических деформаций. Сила воздействия на зрителя литографий А.Пахомова определяется иными началами. Прежде всего, обращает на себя внимание выбор сюжетов. Они черпаются из действительности, проходящей перед глазами жителей осажденного города. Лица, фигуры изможденных голодом, умирающих, но не сломленных нравственно людей, даны крупным планом, но без преувеличенно выразительной мимики, что находит соответствие в сдержанной манере рисунка, точно фиксирующего кадр в его временной замедленности, как бы затрудненности движения. Сложная и столь необходимая для искусства военных лет проблема изображения нравственной стойкости решена здесь последовательно и убедительно.

Глубоко патриотическая тема нашла отражение в серии литографий Анатолия Львовича Каплана



481.
М.Маторин
Кремлевские куранты. 1947

482.
В.Фаворский
Иллюстрация к «Слову о полку Игореве». 1950

483.
А.Гончаров
Иллюстрация к «Сонетам» Петрарки. 1952

«Ленинград. Сцены военной жизни города» (1944 — 1945), ксилографиях Леонида Семеновича Хижинского «Пригороды Ленинграда, разрушенные фашистами» (1945 — 1949), ксилографической серии Павла Андреевича Шиллинговского «Осажденный город» (1942), ксилографиях Соломона Борисовича Юдовина «Ленинград в дни войны и блокады» (1942 — 1947).

Подлинным свидетельством своей эпохи были литографии Валентина Ивановича Курдова. Листы, входящие в серию «По дорогам войны» (1943 — 1945), исполнены быстрым рисунком. Они неброски и искренни в своей образности.



484.
Д.Бисти
Иллюстрация к книге И.Стоуна «Жажда жизни». 1958—1960

485.
Г.Захаров
Река Яуза. 1962

Значительным произведением гравюры военных лет стала «Самаркандская серия» станковых линогравюр В.А.Фаворского. Работы были выполнены между 1942 и 1944 годами в Самарканде, куда художник был эвакуирован вместе с семьей. Каждый лист серии представляет собой небольшую жанровую сценку, превращенную в монументальную композицию. В каждой гравюре использован свой орнамент, мотивы которого взяты из народного творчества, но выбор этих мотивов не произволен. Он зависит от индивидуальных особенностей композиции определенного листа и в какой-то мере может быть рассмотрен как графическая формула основного мотива движения, заложенного в каждой данной гравюре. Наиболее просто это заметить в листе «Разговор о порохе», где движение направлено серпантинообразно по вертикали и ему соответствует строгий, геометрически четкий меандр обрамления. В гравюре «Отдых стада» ритм движения более мягок. В композиции господствуют плавные параболические линии: контуры склона горы, очертания тел лежащих коз, напоминающих ожившие холмы, уже содержат элементы уподобления одной формы другой. И эти же плавные, существующие в трехмерном пространстве линии вынесены на плоскость в орнаментальном фризе.

Среди листов серии, пожалуй, наибольший интерес представляет гравюра «На базар». Напряженному, упругому шагу пастуха вторит убыстряющаяся и, наконец, семенящая поступь овец и коз, широкий взмах руки девочки с веткой. Их преимущественно профильные фигуры передают движение, направленное справа налево, вдоль изобразительной плоскости. В левом верхнем углу в группе дерущихся козлика и ягненка движение приостанавливается и волютообразно завихряется благодаря введению фигурки мальчика. Не как зеркальное отражение, не как эхо, а как свободная музыкальная интерпретация жизни звучат мотивы традиционного в узбекском народном искусстве орнамента.

Скромные по средствам выполнения — сравнительно небольшие, отпечатанные в один цвет с дешевого материала (линолеума), гравюры складываются в цельную, пронизанную жизнерадостным ощущением бытия серию. В военные годы, полные для Фаворского, как и для других советских людей, драматизма и личных утрат, эта работа была подлинным подвигом.

В композициях гравюр военных лет (а в них, несомненно, отражается особая образная структура художественных произведений) обращает на себя внимание крупноплановость подачи образа человека. Это и классицизированные, как бы отчеканен-

ные на медали портреты великих русских полководцев из ксилографической серии В.Фаворского «Великие русские полководцы» (1945), портрет Б.Шоу М.И.Пикова (1947) и патетически приподнятый образ Тараса Бульбы Е.А.Кибрика из его серии иллюстраций к одноименной повести Н.В.Гоголя.

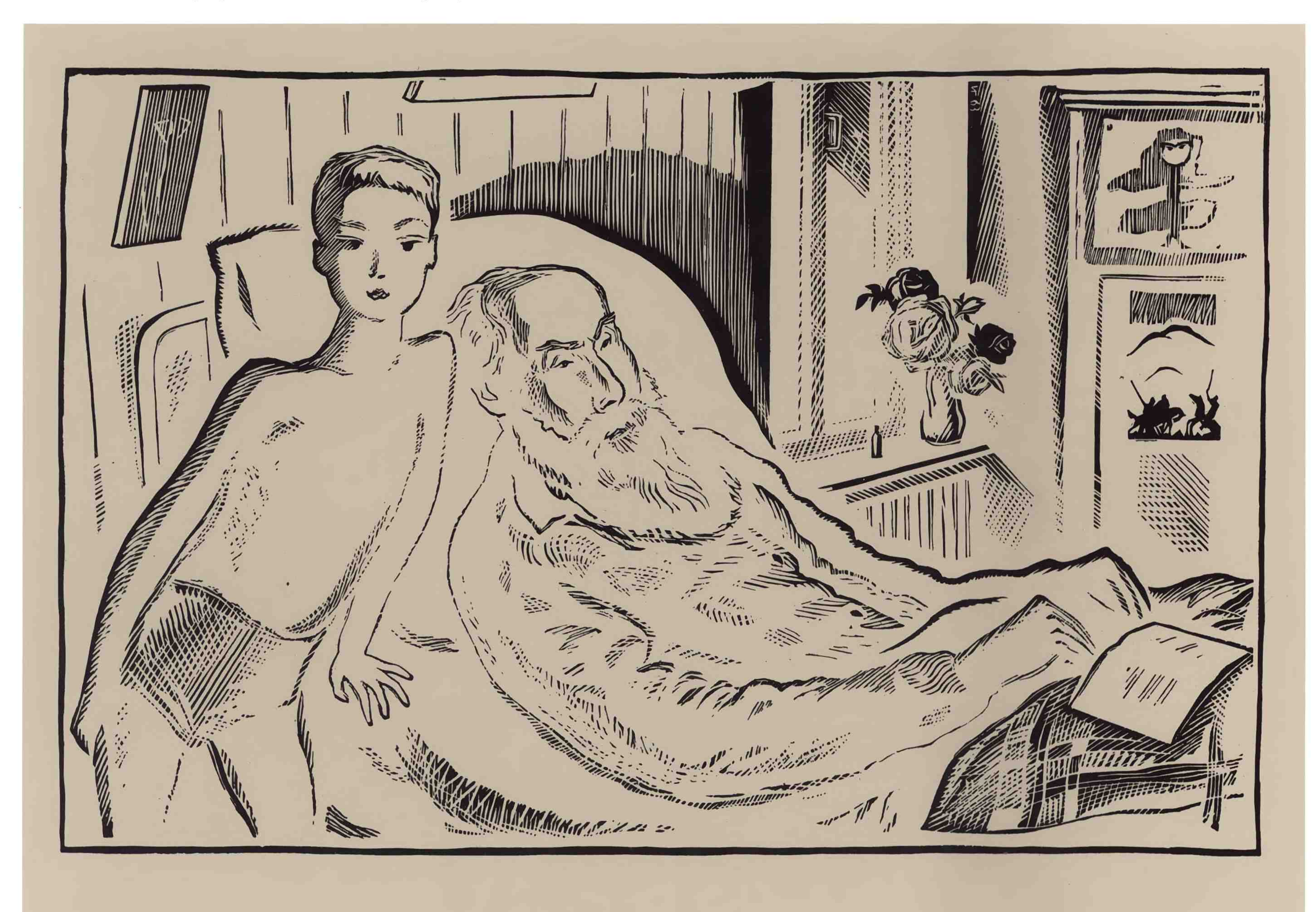
Крупномасштабность образа человека в советской гравюре тех лет сродни тем же принципам графики эпохи Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны. Ее источником была вера в силу человеческого духа, его стойкость.

Портрет является ведущим жанром литографий Г.С.Верейского. Передача характера, раскрытие внутреннего мира современника на разных этапах творчества художника по-разному, но постоянно присутствуют в его рисованных, живописных, гравированных и литографированных портретах: изображениях представителей советской интеллигенции, советских летчиков, партийных и государственных деятелей. Верейский первым в ис-



тории русского искусства пришел к созданию жанра серийных портретов, объединенных одной идеей — желанием передать образы современников. Литографированные портреты Верейского — жанровые (основанные на характеристике персонажей, выраженной через позу, жест, мимику) и психологические, в которых акцент делается на лице изображаемого. Составной частью композиции часто является характеристика окружающей человека предметной среды. Так в основном решены портреты летчиков из серии, начатой еще в 1932 году, содержащей более двухсот листов («Портрет Валерия Чкалова», «Портрет летчика Павлова» и другие).

Большинство литографированных портретов Верейского выполнялись сразу в материале, и лишь иногда, когда образ был особо сложен и портретируемый мало известен художнику, литографии нередко предшествовали карандашные и перовые наброски. Выдающимся произведением советской графики явилась серия портретов деятелей советской культуры («Портрет академика



486.
И.Голицын
Утром у Фаворского. 1963

И.А.Орбели», 1942; «Портрет архитектора Л.В.Руднева», 1943; «Портрет скульптора Сарры Лебедевой», 1944).

Нравственная ценность портретного творчества Г.С.Верейского заключается в том, что оно несет в себе мысль о высоких достоинствах человека. Портретируемый в работах Верейского — это всегда целостная человеческая личность.

В период Великой Отечественной войны и первые годы после ее окончания, в годы высокого народно-патриотического подъема в советском искусстве обозначился активный интерес к историческим сюжетам. Отдаленные события народно-освободительной борьбы трактовались в связи с современностью. В 1944 — 1945 годах Е.А.Кибрик создал иллюстрации к повести «Тарас Бульба» Н.В.Гоголя. Каждая эпоха приносит свое прочтение великих произведений прошлого. Так случилось и с повестью Гоголя «Тарас Бульба». Предшественники Кибрика на этом поприще — русские живописцы и графики, осваивали повесть в жанрово-бытовом ключе, Кибрик же как нельзя более усилил в иллюстрациях пластическую мощь фигур, ввел активные масштабные контрасты, акцентировал гражданственную патетику драматического действия, вызвав у читателя прямые ассоциации данного литературного произведения с драматическими событиями, пережитыми советским народом в только что закончившейся войне. Будущие поколения читателей, знакомясь с этими иллюстрациями, будут вспоминать не только далекие годы борьбы Украины за независимость и не только гоголевские времена, породившие это литературное произведение, но представят героическую эпопею и освободительную войну 1941 — 1945 годов.

Во время Великой Отечественной войны продолжает начатую еще в довоенный период работу над шекспировской темой Федор Денисович Константинов («Генрих IV», «Ричард III», 1938; «Ромео и Джульетта», 1943). Константинова всегда привлекала возможность создания синтетических иллюстраций, которые отвечали бы не случайному происшествию, а событию, вызванному драматическим столкновением цельных человеческих характеров, что было как раз необходимо при работе над этой темой. Шекспир помог художнику решить и проблему органического соединения в композиции двух начал: пластической обобщенности и детализации форм. В многофигурных композициях, осложненных большим количеством историко-бытовых аксессуаров, он позволяет глазу зрителя плавно, без пространственных скачков, проделать сложное движение, связывающее всех действующих лиц, все предметы в нерасторжимое единство. Этой цели он подчиняет такие имеющиеся в его распоряжении средства, как поза, ракурс, жест, взгляд героев, выбор типажа, взаиморасположение фигур, кадрировка сцены, ритм освещенных и затемненных масс, цветных и нейтральных в колористическом отношении поверхностей, направление штриха. Взаимоотношения общего и частного устанавливаются и благодаря живому ритму чередования синтезирующих сложные пространственные связи полосных иллюстраций, включенных в раму и обладающих сравнительно легким серебристым колоритом, с фигурными композициями, плотными в цвете и изобразительной массе. Эти иллюстрации периода творческой



487.
В.Дувидов
М.В.Юдина. 1969

зрелости Константинова были, несомненно, событием в художественной жизни страны уже в предвоенные годы.

Заметных успехов достигает он в гравюрах к произведениям Д.Чосера и М.Твена. Достоинства серии гравюр к «Кентерберийским рассказам» Чосера (1943) заключаются в их книжности, то есть в явной предназначенности к жизни в совершенно определенном пространстве, свободе владения литературной темой, в «раскованности» художника при обращении к исторически удаленной эпохе, в превосходном чувстве материала (мягкий и сочный штрих, согласный ритму композиционных масс). Эти же качества свойственны и серии иллюстраций к рассказам М.Твена (1944). Но здесь ощутима уже бóльшая свобода композиционного мышления гравера. Усиливая экспрессию движений действующих лиц, смело пользуясь приемом деформации, акцентируя фактурность, то есть цветность черно-белой гравюры, Константинов открывается как мастер, не только понимающий специфику художественного языка искусства гравюры,

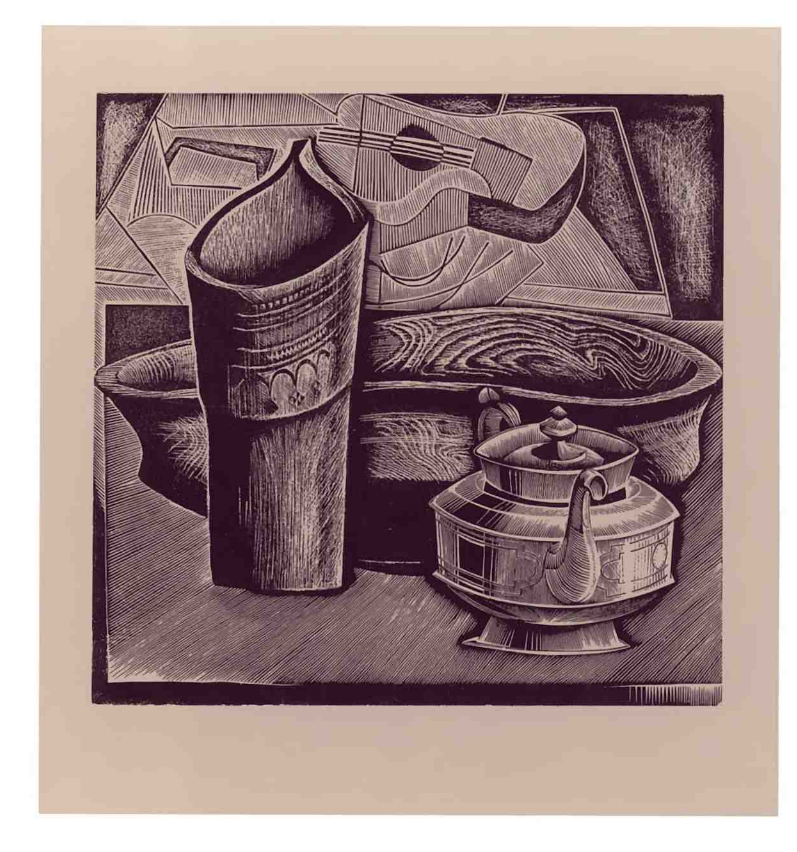


488.
М.Митурич
Олени. 1967

489.
А.Бородин
Две матери. 1961. *Из серии «По малоземельной тундре»*

но и в полной мере владеющий им. И в этом не только заслуга одаренного, преданного своему делу художника, тут сказывается целостность художественной традиции. В этих иллюстрациях он выступает как последовательный и классический представитель московской школы книжной ксилографии. Гравюры послевоенного времени, такие, как иллюстрации к «Стихотворениям» Ф.И.Тютчева (1946), «Евгению Онегину» А.С.Пушкина (1949 — 1950), «Преступлению и наказанию» Ф.М.Достоевского (1945 — 1946, 1948, 1950), награвированы виртуозно тонко, напоминают тоновый рисунок черной акварелью или тушью. Возможно, что светотеневое решение композиций, с акцентом на среде, атмосфере действия, было наиболее подходящим при иллюстрировании этих авторов, особенно Достоевского.

В конце войны, в 1945 году Г.А.Ечеистовым были созданы строгие и взволнованные иллюстрации к «Дон-Жуану» Дж.Байрона, ставшие одной из наиболее ярких работ художника в этот период.



490.
В.Васильев
Натюрморт. 1967

491.
М.Чуракова
Весна. 1967

Значительным произведением советской книжной ксилографии первого послевоенного десятилетия стала серия иллюстраций В.А.Фаворского к «Слову о полку Игореве» (1950).

В.А.Фаворский обратился к иллюстрированию «Слова о полку Игореве» сложившимся мастером с ясным мировоззрением и цельной художественной концепцией. Художник сумел понять народность, образность поэмы. Он иллюстрировал ее четыре раза: в 1937 — выполнил гравюры для издания, вышедшего в 1938 году; в том же 1937 — сделал станковые иллюстрации к «Слову» для экспозиции Литературного музея; в 1948 — подготовил гравюры для неосуществленного издания Гослитиздата и в 1950 — оформил издание Детгиза. Эта работа была отмечена Ленинской премией.

В небольших по размеру гравюрах художником подробно разработан пейзаж — фон, на котором разворачивается действие. То замедляя, то ускоряя ход событий, изображаемая художником природа как бы втянута в повествование, являя собой то целое, частью которого является человек. Эта природа — русская земля, мысль о страданиях и счастье которой всецело владела сознанием и сердцем людей, переживших войну. В.А.Фаворскому удалось достичь той зрительной целостности, которая подобна песне, единому поэтическому произведению.

В годы войны и в послевоенный период не оставляли книжную ксилографию и ученики Фаворского старшего поколения, такие, как А.Д.Гончаров и М.И.Пиков. Со вниманием к возможностям тоновой ксилографии, с которой поначалу спорила московская гравюра на дереве, но при сохранении композиционной цельности выполнен М.И.Пиковым «Портрет Бернарда Шоу» (1943). В дальнейшем в русле тех же творческих исканий был осуществлен художником цикл иллюстраций к «Божественной комедии» Данте (1963 — 1966).



Судьбу гравюры нельзя рассматривать вне системы ее взаимодействия с рисунком. Но, несмотря на то, что 1940-е — первая половина 1950-х годов была отмечена активным развитием как станкового, так и книжного рисунка, в эти годы в гравюре создавались произведения, обозначившие не только определенный этап в истории этого искусства, но и наивысший взлет творчества мастеров, уже вполне сложившихся. К таким произведениям относятся иллюстрации А.Д.Гончарова к «Сонетам» Петрарки (1952). Не выходя из русла традиции школы московской ксилографии, он нашел свою интерпретацию ренессансной поэзии, активную, темпераментную. К этой теме художник вернулся

492.
Д.Бисти
Иллюстрация к поэме В.Маяковского «Владимир Ильич Ленин». 1966 — 1967

позднее, оформив в серии «Сокровища мировой поэзии» книгу «Песни Франческо Петрарки» (1963). Если в работах Фаворского всегда узнается рука скульптора, то в гравюрах Гончарова — живописца.

На развитие послевоенного эстампа в целом во второй половине 1940 — первой половине 1950-х годов оказали большое влияние традиции цветной линогравюры В.Д.Фалилеева. К технике линогравюры в послевоенные годы обратился Михаил Владимирович Маторин. Станковым гравюрам Маторина присущ живописный декоративизм («Кремлевские куранты», 1947). Будучи в технике ксилографии учеником И.Н.Павлова, художник еще в 1930 — 1940-е годы активно работал в книге. Им оформлены такие издания, как «Утопия» Т.Мора (1931), «Письма» Рубенса (1933), «Похвальное слово глупости» Э.Роттердамского (1938).

В 1940 — начале 1950-х годов в технике цветной линогравюры работал и Илья Алексеевич Соколов («Кузьминки», 1937; серия «Дважды орденоносный завод «Серп и молот», 1949). В линогравюрах, исполненных в 1950-е годы, художник запечатлел исторические места, связанные с жизнью и деятельностью В.И.Ленина.

В середине 1960-х годов вновь изменились соотношения между книжной и станковой графикой, между высокой гравюрой, литографией и офортом.

Ведущим видом гравюры вновь, как и в послевоенные годы, стала станковая гравюра. Все ее техники использовались равномерно. И если существовал еще количественный примат линогравюры, так это объяснялось лишь тем, что для начинающих художников этот материал был доступнее других. Учитывая утилитарную роль станковой гравюры, создаваемой в расчете на то, чтобы войти в жизнь человека как настенная гравюра, предназначенная для интерьеров индивидуальных квартир и общественных учреждений, художники развивали в ней такие качества, как декоративизм, способность «организовать» плоскость стены, монументальность.

Интерес к станковой гравюре в искусстве этого времени стал так велик, что многие художники, как, например, литовская художница Альбина Макунайте или Анатолий Каплан, работали в таком жанре гравюры, как отвлеченная от книжной конструкции станковая иллюстрация, где литературное произведение служит только поводом к решению тех или иных пластических или философско-этических проблем. Все более широкое развитие получает гравюра в национальных художественных школах в советских республиках.



493.
А.Билль
Иллюстрация к поэме Р.Рождественского «Реквием». 1969 — 1970

В 1960-е годы интерес к графике, к ее профессиональным и народным традициям становится столь активен, что помимо Москвы и Ленинграда, столиц союзных республик создаются новые центры гравюры. Таким центром стала Сибирь, генерирующая яркое самобытное искусство. Передвижные выставки, издания по искусству, творческие командировки художников, разветвленная сеть художественных вузов создают условия для объединения различных художественных истоков в пределах единой графической культуры.



В книжной иллюстрации в эти годы работает Дмитрий Спиридонович Бисти. Среди его работ наибольшего внимания заслуживает серия иллюстраций к книге И.Стоуна «Жажда жизни» (1958). В выразительных средствах черно-белой гравюры художник, от природы одаренный непосредственным чувством цвета, сумел найти созвучие живописи, что было естественно и органично в книге о живописце. В таких значительных работах Бисти следующего десятилетия, как иллюстрации к поэме В.Маяковского «В.И.Ленин», стихам и поэмам Э.Багрицкого, поэме Е.Исаева «Суд памяти», ощутимо желание выйти из книги в область монументального искусства. Иллюстрации к произведениям Гомера («Илиада», 1977; «Одиссея», 1978 — 1979) — особая страница в творчестве Бисти. Образная основа его ксилографий — передача ощущения земли, словно купающейся в солнечном свете. Этот свет иногда частично «размывает» контуры предметов, делая героев похожими на тех, что изображены в бронзовых статуэтках гомеровского периода. Причем это сходство в гравюрах не чисто внешнее, а имеющее глубокий смысл, ибо всякий предмет в этой серии как бы наделяется сверхсилой, сверхзначимостью. В трактовке художника тема рока как бы включается в образ самих героев и предметный мир, а человек оказывается носителем той силы, которая движет им, заставляя постоянно находиться в состоянии борьбы. Это не отдельные герои, а обобщенные типажи, масса людей. Постоянно находясь в драматических столкновениях друг с другом и с пространством, они составляют в то же время как бы единый монолит.

Стремление к монументальным формам искусства роднит между собою все поколение советских художников, начавших свой путь во второй половине 1950-х годов. Выдвигаются задачи синтеза искусств, монументализации образа. Такие мастера, как В.Р.Васильев, А.В.Бородин, И.П.Обросов, Л.Л.Тукачев, А.Д.Шмаринов, решают проблему создания монументальной композиции на современную тему в эстампе. Таковы серии Игоря Павловича Обросова «Рождение Волго-Балта» (1964), серия линогравюр художника из Якутии Валерьяна Романовича Васильева «Старое и новое» (1965 — 1967), линогравюры Анатолия Владимировича Бородина из серии «По малоземельной тундре» (1961), цикл линогравюр Алексея Дементьевича Шмаринова «Камчатка» (1966 — 1967), его серия эстампов «Кто с мечом...» (1968 — 1969) и цветные офорты к книге «На поле Куликовом» (1980).

Интерес к живописному началу в графике сменился в середине — второй половине 1950-х годов возвратом к первооснове гравюры — к искусству черно-белого, пятна и линии, акцентированного скульптурного объема, тяготеющего к плоскости силуэта. Эти пластические проблемы продолжают развиваться советскими граверами и в 1960-е годы. Строгий стиль гравюр Анатолия Владимировича Бородина не противоречит жанровому лиризму сюжетов его эстампов. Чудесное узорочье штриха, соединенное с компактностью скульптурно трактованной формы, создает в работах Мария Сергеевна Чуракова. Художница трактует сказку не как отвлеченную аллегорию, а как концентрированное ощущение жизни природы и человека, как части ее («Весна», 1967).

Высокая гравюра (ксилография и линогравюра), развивающая исконные традиции русского лубка с его принципами декоративности и злобо-

дневности, воплощает в себе художественные ценности, без которых не может обходиться эстамп. Традиции московской школы ксилографии продолжают ученики В.Фаворского — Гурий Филиппович Захаров и Илларион Владимирович Голицын.

Будучи выпускником Строгановского художественного училища, Г.Захаров пришел в гравюру из промышленного искусства. Знание дерева как материала, податливого резцу, выразительного в художественной обработке, облегчило ему переход к эстампу, где поначалу он отдавал предпочтение гравюре на дереве и линолеуме. Все его гравюры, как ранние (выполненные в технике высокой печати), так и более поздние (резцовые), связаны с образами Москвы, русской природы. Москву изображали многие советские графики, но Захарову удалось найти свое прочтение ее истории в аспекте взаимопроникновения старого и нового (серия «Москва», 1975). Всхолмленный рельеф города, частично сглаженный веками, ощущается в листе «На Солянке» (1975). Напряженность пространственных ритмов свойственна его



494.
М.Пиков
Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте Алигьери. 1963 — 1966

495.
Й.Кузминскис
«Ой, летит, летит стайка лебедей»
По мотивам литовских народных песен. 1963

пейзажам, посвященным Москве-реке, ее мостам, набережным.

Не оставляя полностью занятий линогравюрой, Захаров больше работает в офорте. В его лице в московскую школу офорта вошел зрелый художник с целостным мировоззрением и большой пластической культурой. Наделенный от природы сильным объемно-пространственным мышлением, он реализует его в офорте столь же энергично, как и в линогравюре. Сложности техники, эффектные приемы поисков разных фактур не привлекают мастера. Сменив технику и принимая во внимание специфическую природу нового материала, Захаров, по существу, сохраняет внутреннюю художественную преемственность и остается в кругу тех же, что и раньше, пластических задач. Излюбленный им жанр — пейзаж. Его пейзажи индивидуализированы и обобщены (серии «Калуга», «Десять вечерних пейзажей», 1977). Художник приходит к большим обобщениям. Он укрупняет форму, отказывается от мелких деталей, объединяет однородные предметы в группы, им подчеркиваются



496.
В.Юркунас
Иллюстрация к книге Ю.Жемайте «Осенний вечер». 1960



497.
В.Красаускас
Иллюстрация к поэме Ю.Марцинкявичуса «Кровь и пепел». 1960

такие свойства натуры, как монолитность, плотность, весомость. Этими свойствами наделяется и пространственная среда, в которой живут изображаемые предметы. Она зрительно активна и скульптурно выразительна. В результате в обыденном сюжете достигается высокая степень монументализации, героизации образа действительности. Эти особенности художественной формы свойственны и линогравюрам, и офортам Захарова («Рождественский бульвар», «На Солянке», 1975).

И.В.Голицыну офорт не кажется достаточно свободной графической техникой. Он сейчас почти не участвует на выставках эстампа и открывается зрителю главным образом как рисовальщик.

В ранних гравюрах Голицына, как, например, в «Натюрморте с гравировальными инструментами» (1962) или «Натюрморте с гравюрой Фаворского» (1962), белый штрих нематериален, он выполняет ту же роль, что движки в древнерусской живописи: выражает экспрессию, внутреннюю жизнь образа. Затем гравюра высветляется, по количеству белое начинает преобладать, но оно еще нематериально — белым обозначена пустота, некое абсолютное, безвоздушное пространство, в котором распространяется свет. Далее, переходя к системе черно-штриховой гравюры, Голицын наделяет белое качествами вязкости, весомости. Оно сохраняет светоносность, способность выражать эмоциональный строй, но сверх того становится материальным. Белое трансформируется, пространственно изменяется, становится то более близким, то далеким. Художник «лепит» из белого («лепка из белого» — так называл В.Фаворский искусство рисунка), все уменьшая и уменьшая количество черного («Утром у Фаворского», 1963; «Рубка капусты в мастерской скульптора», 1968; «Стихи», 1967; «Беседа под деревом», 1968).

Если художники, связанные ученической преемственностью с Фаворским, работают в основном в высокой гравюре, то последователи П.В.Митурича отдают предпочтение литографии. Прямых учеников П.В.Митурича мало. Но благодаря педагогической деятельности одного из них — Павла Григорьевича Захарова, доцента Московского полиграфического института, школа Митурича значительно расширилась. Правда, в целом она объединяет художников-рисовальщиков. В литографии к ней можно отнести Мая Петровича Митурича и Виктора Ароновича Дувидова. Оба они по преимуществу рисовальщики и в литографию переносят те же качества, которые свойственны им в рисунке. Связь с натурой обнаруживается в каждой их работе: в пейзаже, портрете, анималистическом рисунке (у М.Митурича), в пейзаже, портрете, натюрморте, жанровых композициях (у В.Дувидова). Натуру они изучают с точки зрения ее конструкции и цветовой характеристики. Это приводит к своеобразному решению проблемы декоративности, не только не вытесняющей из восприятия зрителя ощущение непосредственного переживания натуры, но усиливающей его. Что же касается индивидуальных особенностей этих мастеров, то почерк М.Митурича в литографии легко узнаваем: броский кистевой рисунок тушью, резко контрастный и свободный по пятну, крепкий по композиции. Карандашные литографии М.Митури-

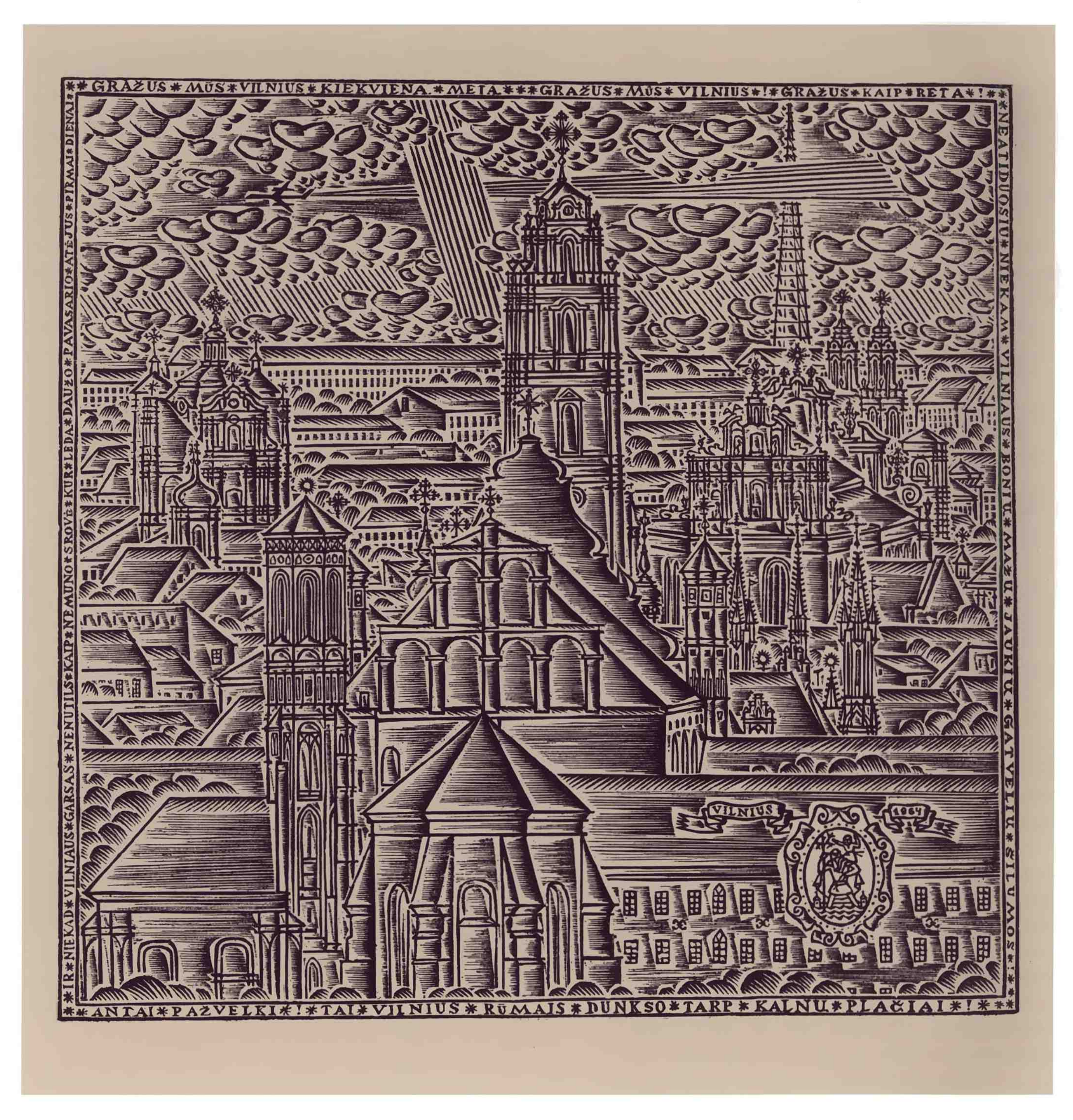


498.
А.Макунайте
Иллюстрация к литовской народной сказке «Сиротка Элените и Йонукас-барашек». 1960

ча также отличаются значительной долей экспрессивности, что является не столько следствием желания передать свое эмоциональное восприятие, сколько выражением непреклонной, сосредоточенной воли художника изучить, исследовать, запомнить натуру («В.А.Фаворский на смертном одре», 1964; серия «Тува», 1965).

В 1950 — первой половине 1960-х годов В.Дувидов работал в технике карандашной одноцветной литографии в жанре портрета, пейзажа, натюрморта. Художника всегда увлекали поиски цветоритма в композиции. В 1968 — 1969 годах им были выполнены резко контрастные, экспрессивные по цветовой гамме литографии «Петухи» (1967), «С.Радченко в балете „Кармен-сюита“» (1969).

Во второй половине 1960-х годов литографские мастерские МОСХа объединяют вокруг себя все более широкий круг художников, стремящихся продолжить в литографии изыскательскую работу, начатую в рисунке и живописи. В целом для советских граверов в 1960-е годы типичен интерес



499.
Р.Гибавичус
Лист из серии «Вильнюс». 1964—1966

к технике высокой гравюры. Активное развитие офорта приходится на конец 1960-х — 1970-е годы. В этой технике успешно работают Валентина Владимировна и Леонид Григорьевич Петровы, занимающиеся как станковой, так и книжной гравюрой (серия «1917 год», 1969; «Кения», 1961; «Алжир», 1961).

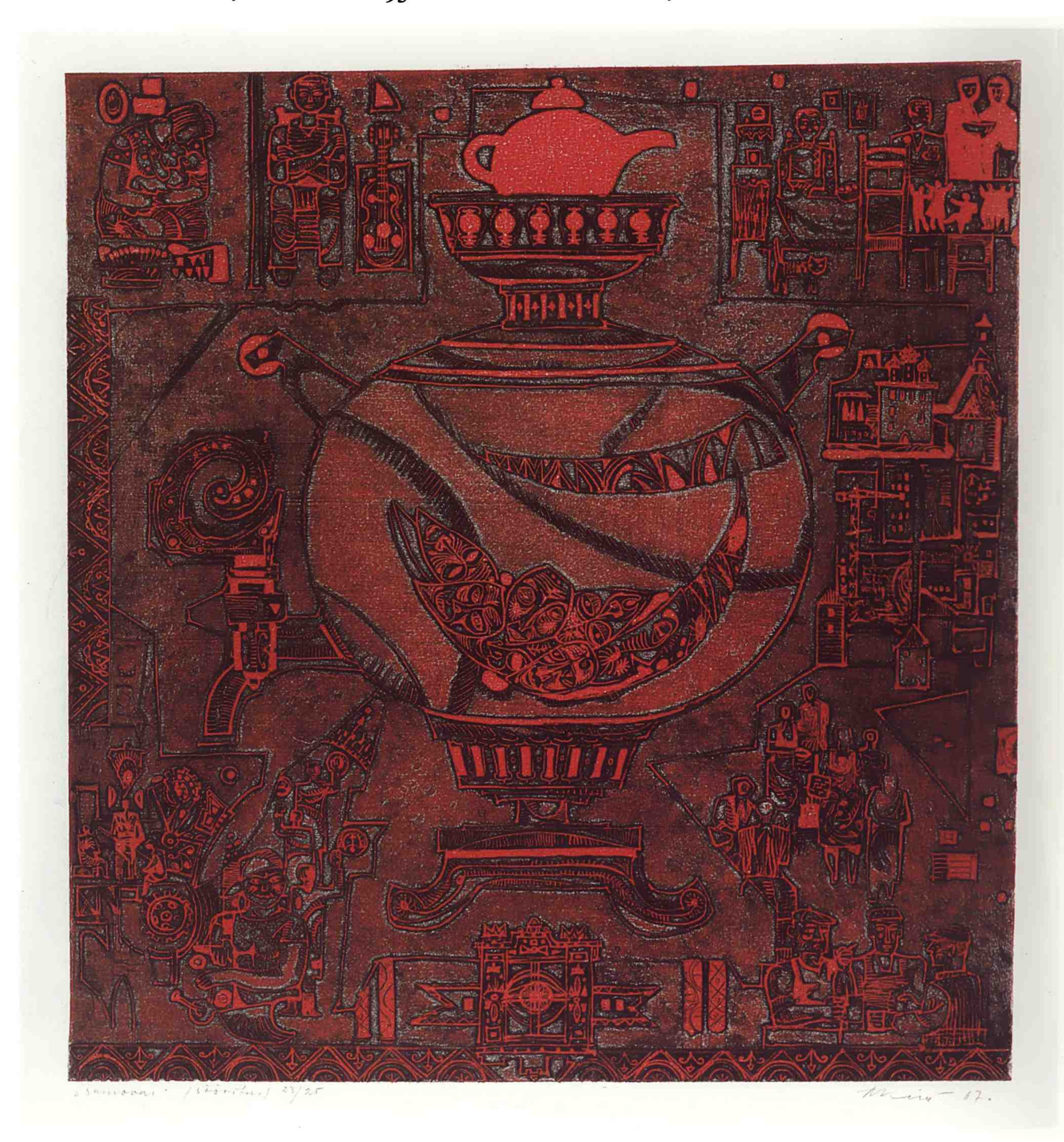
В масштабе всей истории советской гравюры ленинградскую литографию справедливо расценивать как единую и непрерывно эволюционизирующую школу. Для нее характерно выявление специфических возможностей материала, тяготение к декоративизму, использование уроков русского лубка, с одной стороны, западноевропейской и русских школ живописи и рисунка — с другой. В тематическом плане станковая литография Ленинграда равно внимательна к натюрморту, пейзажу, портрету, жанру. Кроме того, здесь развивается особый тип эстампа на сказочную тему, как бы вышедший из детской книги, но интересный взрослым не в меньшей степени, чем детям. Стилевое решение литографий почти у всех ле-



500.
А.Скирутите
Эхо революции. Из серии «Литовские поэты о революции». 1967—1970

нинградцев характеризуется декоративностью. Особенно типично в этом отношении творчество Александра Семеновича Ведерникова, Бориса Николаевича Ермолаева, Анатолия Львовича Каплана, а также молодого Александра Суреновича Агабекова, углубившего искания старших мастеров в направлении выявления выразительности сложных цветовых фактур.

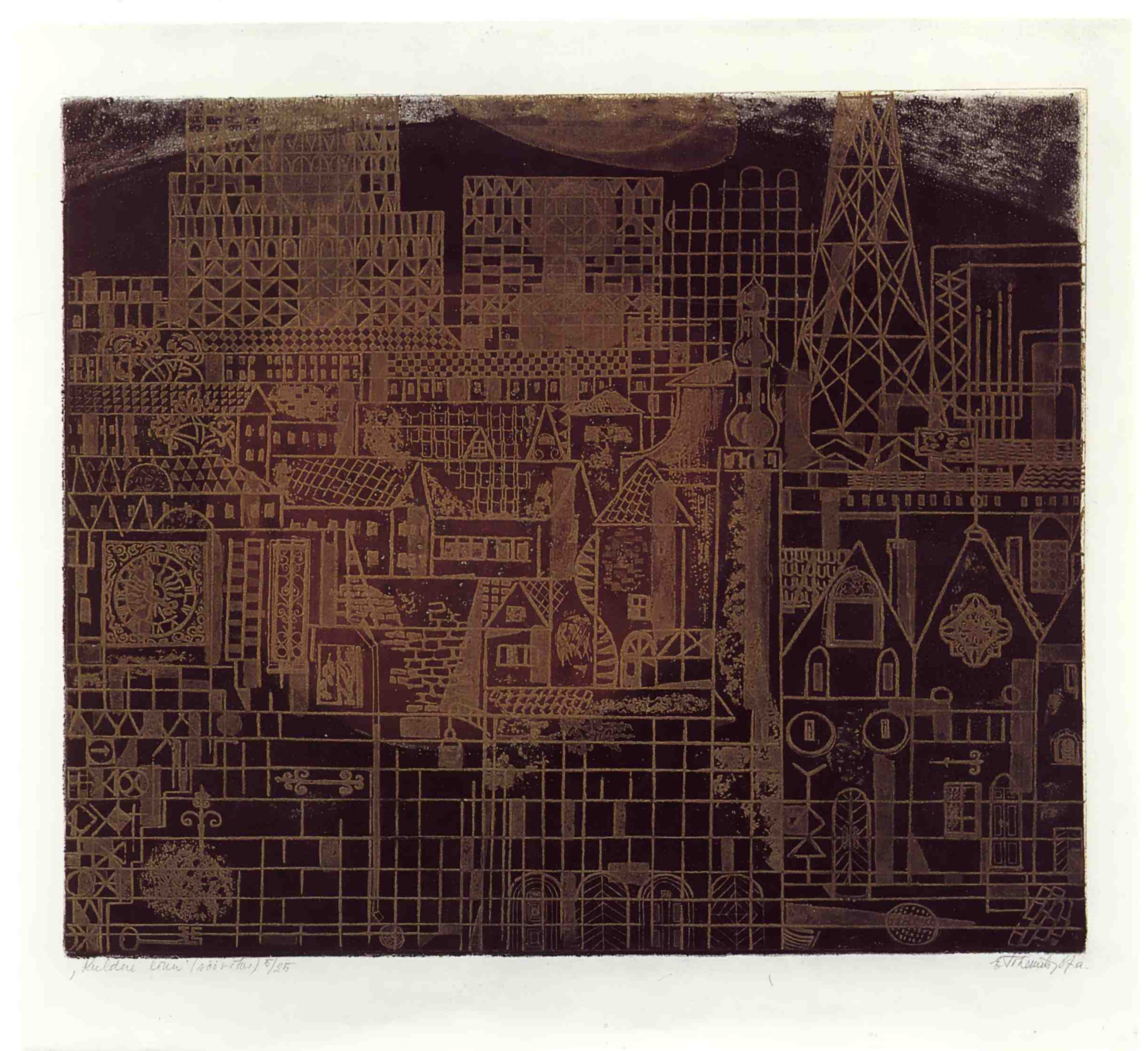
Декоративность была неотъемлемым качеством композиций на сказочную тему Юрия Алексеевича Васнецова уже в конце 1930-х годов. Она присуща и его литографиям 1960 — 1970-х годов, но теперь яснее стали ее истоки: русская народная картинка. Однако, беря за основу русский лубок, Васнецов не становится стилизатором, а отбирает его качества, исконно свойственные художественному мышлению русского народа: конструктивность (при разнообразии композиции), ясность цвета, нравственную чистоту образов, доброту характеров, которые неизменно присутствуют во всех произведениях русского крестьянского искусства.



501.
А.Кютт
Самовар. 1967

Одним из самых важных для лубка средств выразительности является прием взаимодействия слова и изображения. К нему прибегает в небросских, но крепких по рисунку литографиях Александра Николаевна Якобсон. Сопровождающие листы частушечные тексты определяют шутливую, мягко гротесковую тональность работ художницы.

Крупное явление в советской графике — гравюра национальных республик. Разумеется, это явление не может быть сведено к какому-то стилистическому единству. Именно в национальном своеобразии разных школ и состоит их обаяние. И все же некоторые общие черты развития этих школ сейчас заметны. Тут прежде всего обращает на себя внимание использование национальной, народной традиции (и необязательно графической, у некоторых народов она просто отсутствует). Общим для всех республик является и учет лучших достижений русской советской графики, и тут первое место, конечно, принадлежит творчеству В.А.Фаворского, а также связь с собственной, уже профессиональной традицией более раннего време-



502.
Э.Тихеметс
Золотой град. 1967

ни. И равно, как и для графического творчества художников центра, для гравюры всех национальных республик основная опасность данного этапа развития заключалась в стилизаторстве, что могло быть преодолено лишь при ясной и своевременной постановке новых, социально значительных задач искусства.

Украинская гравюра еще в эпоху 1920 — 1930-х годов выдвинула таких мастеров, как М.Г.Дерегус, В.И.Касиян, Е.Л.Кульчицкая, М.Е.Котляревская, В.Ф.Мироненко, Е.Б.Сахновская. В их творчестве активно звучит историческая и историко-революционная тема.

Ксилографии Василия Ильича Касияна «Герои Перекопа», «Артем» (1936) исполнены энергичным штрихом с использованием резких светотеневых контрастов, что придает им драматическое звучание. Художник работает и в технике офорта, осваивая ее в возможностях приближения к свободному мягкому и живописному рисунку. В этой технике Касиян создает более камерные работы, связанные с воссозданием образа традиционной



503.
Э.Окас
Безработные. Из серии «По Италии». 1961 — 1964

504.
В.Толли
Мартов день. Из серии «Времена года». 1980

украинской деревни («Аисты»). В героико-романтическом плане решены листы серии линогравюр, посвященной образу Т.Г.Шевченко, над которой художник работал в 1960-е годы.

К образу Т.Г.Шевченко обращается в начале 1960-х годов и Владимир Сергеевич Куткин, создав серию линогравюр «По мотивам творчества Тараса Шевченко».

Большой поэтичностью отличаются созданные в 1950-е годы листы Валентина Гавриловича Литвиненко, работавшего в технике цветной и черно-белой линогравюры («Вечер», 1951). Тонкий лиризм, чувство национального колорита и высокое мастерство всегда присущи гравюрам Елены Львовны Кульчицкой, как, например, ее серии «Гуцульщина» (1947), выполненной сразу вскоре после окончания Великой Отечественной войны.

Многие мастера украинской гравюры работают в технике офорта. Издавна эта техника привлекает внимание живописца и графика Михаила Гордеевича Дерегуса. Он стремится извлечь из техни-

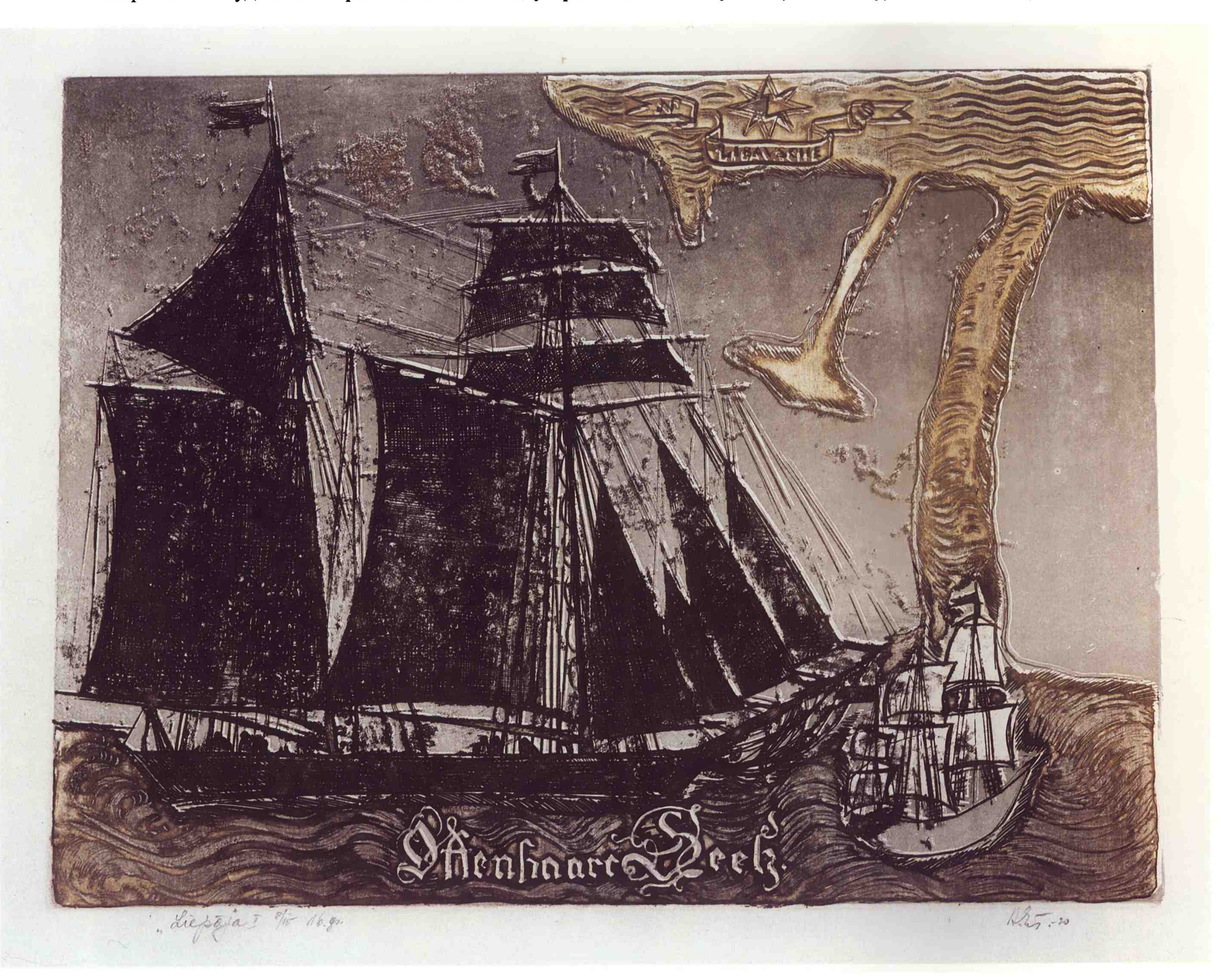


ки офорта эффекты цветовой выразительности. Работы Дерегуса обращены к истории Украины, ее фольклору. Романтическая приподнятость, эпичность и монументальность образов отличают как ранние произведения художника (серия «Украинские народные думы и песни», 1947 — 1958), так и более поздние его работы («Рождение песни», 1959).

К технике офорта и акватинты обращался и известный украинский график Василий Федорович Мироненко. Художника привлекала тема индустриального пейзажа (серии «Возрождение Донбасса», «Украина»). Полны лиризма его офорты, посвященные природе Украины («Вечер», 1951).

В технике линогравюры решал тему восстановительного труда советских людей Александр Сафонович Пащенко. Тему нового, социалистического пейзажа художник развивает в сериях 1950 — начала 1960-х годов: «Восстановление Днепрогэса», «Рождение Кременчугской ГЭС», «Приазовье».

В технике линогравюры и ксилографии работают Г.В.Якутович, М.З.Илку, С.Ф.Адамович,

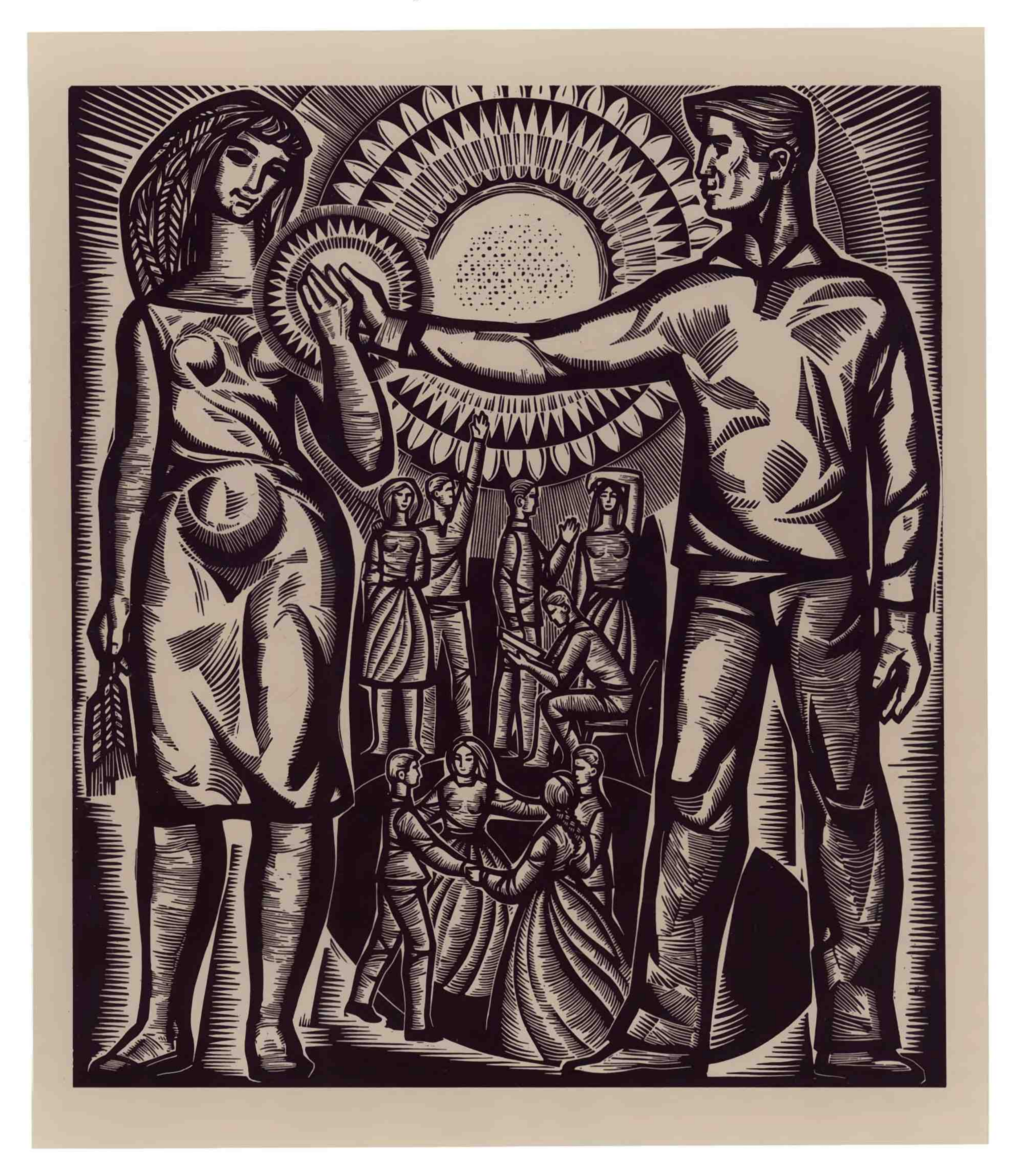


505.
А.Элтермане
Лиепая. 1970

А.Ф.Рыбачук, В.В.Мельниченко. Мельниченко и Рыбачук занимаются и монотипией. Придя в графику из живописи, оба эти мастера продолжают решать проблему цвета. Их эстампы сложны по колориту, точны по рисунку, монументальны, содержательны и эмоциональны в образном плане.

Многие украинские графики-станковисты активно обращаются к книжной иллюстрации. В технике линогравюры исполнил иллюстрации к «Преступлению и наказанию» Ф.М.Достоевского (1957) Сергей Фадеевич Адамович. Большое значение для украинских граверов имеет изучение традиций народного искусства, старопечатной книги.

В книжной иллюстрации много работает Георгий Вячеславович Якутович («Тени далеких предков», 1966; «Слово о полку Игореве», 1978). Творческий путь Г.В.Якутовича, известного украинского графика, типичен для советских художников, чья молодость совпала с эпохой конца 1950-х годов. Это сказывается и в смене графических техник (от линогравюры — через ксилографию — к офорту), и в поисках гражданственной темы и мо-



506.
Г.Кроллис
Зрелость. Из серии «Поэма о Латвии». 1965

нументальной формы в искусстве, и в глубоком уважении к народной и профессиональной традиции русского и украинского искусства.

Серия офортных иллюстраций Якутовича к «Слову о полку Игореве» выступает не только как значительнейший этап в творчестве мастера, но и как характернейшее для всей советской графики конца 1970-х годов явление. Обращение Якутовича к изобразительной интерпретации «Слова» органично для художника, имеющего двадцатилетний опыт работы над историко-эпической темой.

Гравюра Белоруссии обладала известной самобытностью уже в 1920 — 1930-е годы. Достаточно вспомнить офорты и монотипии старейшего мастера Белоруссии Бориса Евсеевича Малкина с их ярко выраженным местным колоритом, экспрессивно-романтической трактовкой сюжетов.

В технике линогравюры работает известный мастер Анатолий Николаевич Тычина, создавший серии гравюр, посвященные Великой Отечественной войне, мирному восстановительному труду соотечественников, лирические пейзажи.



Крупнейшее произведение древнерусской литературы, со всей его сложностью и большой историей иллюстрирования, ставило перед гравером задачи ответить своими иллюстрациями и на новый взгляд его современника на события, описанные в «Слове», и на стиль поэмы. Мужественные и трагические ноты произведения акцентированы художником. Образ Игоря из образа молодого и нерассудительно-порывистого князя вырастает в образ мстителя, идущего в битву, какими бы последствиями она ни обернулась. Трагедийное начало, заключенное в этом герое, до Якутовича не вскрыл ни один из иллюстраторов «Слова». Художнику удалось найти свой аспект прочтения поэмы. С появлением этой серии офортов для читателей-зрителей стал доступен еще один аспект прочтения великого произведения прошлого. Иллюстрация не как пассивно отражающее литературную реальность оптическое явление, а как активный образный комментарий — так открывается это искусство в творчестве современных советских художников.

События Великой Отечественной войны, прошлое Родины — темы произведений Георгия Георгиевича Поплавского, работающего в станковой и книжной гравюре. В технике линогравюры им создана серия «Мой край» (1971). Художник работает и в офорте (серия «Память», 1968; иллюстрации к поэме Я.Коласа «Новая земля», 1968; к произведениям В.Быкова, 1977; к «Избранному» Я.Коласа, 1983).

Среди графиков Белоруссии наибольших успехов в технике литографии добивается Александра Онуфриевна Последович. Художница использует в своих работах традиции народного искусства (серия «Женщины Полесья», 1965). В технике литографии и линогравюры работает белорусский график Орлен Михайлович Кашкуревич (иллюстрации к роману К.Черного «Третье поколение», 1960), в технике офорта им была исполнена станковая серия «Партизаны» (1969). О жизни родного края рассказывают работы Елены Георгиевны Лось (серии «Дети Беловежи», 1967; «Люди на Припяти», 1973).

Заявила о себе как о целостном художественном явлении и гравюра республик Советской Прибалтики. Литва ранее других республик обозначила тенденцию к сложению самобытной национальной школы. Первыми, кто сумел живо, без стилизации, в целях современности использовать глубинную народную традицию искусства, были художники, чей творческий путь начался еще в 1930-х годах: В.М.Юркунас, М.А.Булака, Й.М.Кузминскис. К ним присоединились молодые талантливые мастера, за короткий срок сформировавшие школу, сильно повлиявшую на развитие гравюры в других республиках.

Конец 1950 — начало 1960-х годов для Литвы — время быстрого и бурного расцвета книжной и станковой гравюры. Ксилография почти полностью вытеснила из книги рисунок. В станковой графике линогравюра и ксилография тоже оказались главенствующими техниками. Художники осваивали традиции лубка, средневекового витража, деревянной крестьянской скульптуры и других видов народного искусства. Эту работу начали



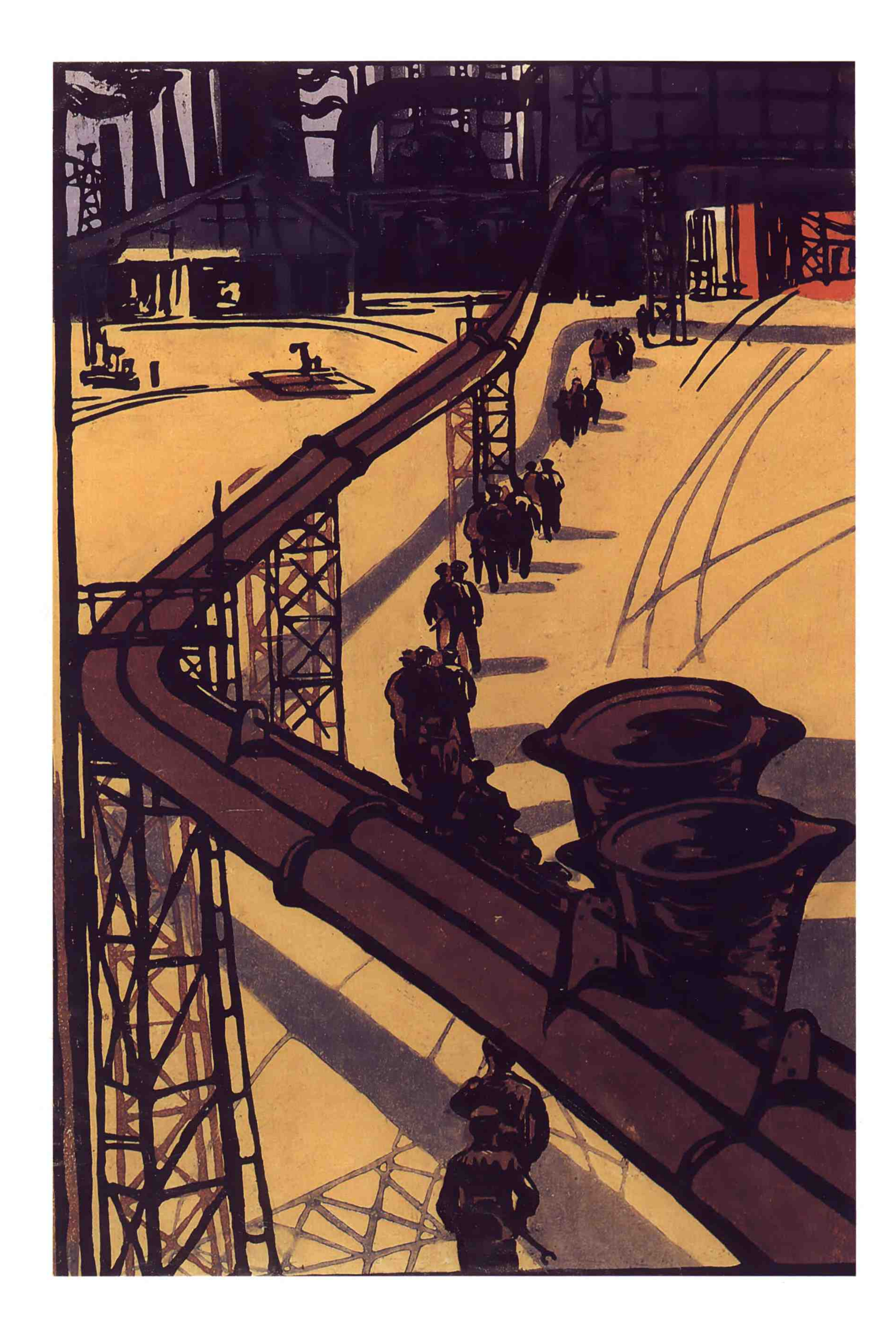


507.
М.Дерегус
Рождение песни. 1959

508.
В.Касиян
Тарас Шевченко с казахским мальчиком. 1960

509.
Е.Лось
Лесной букет. Из серии «Дети Беловежи»
1967





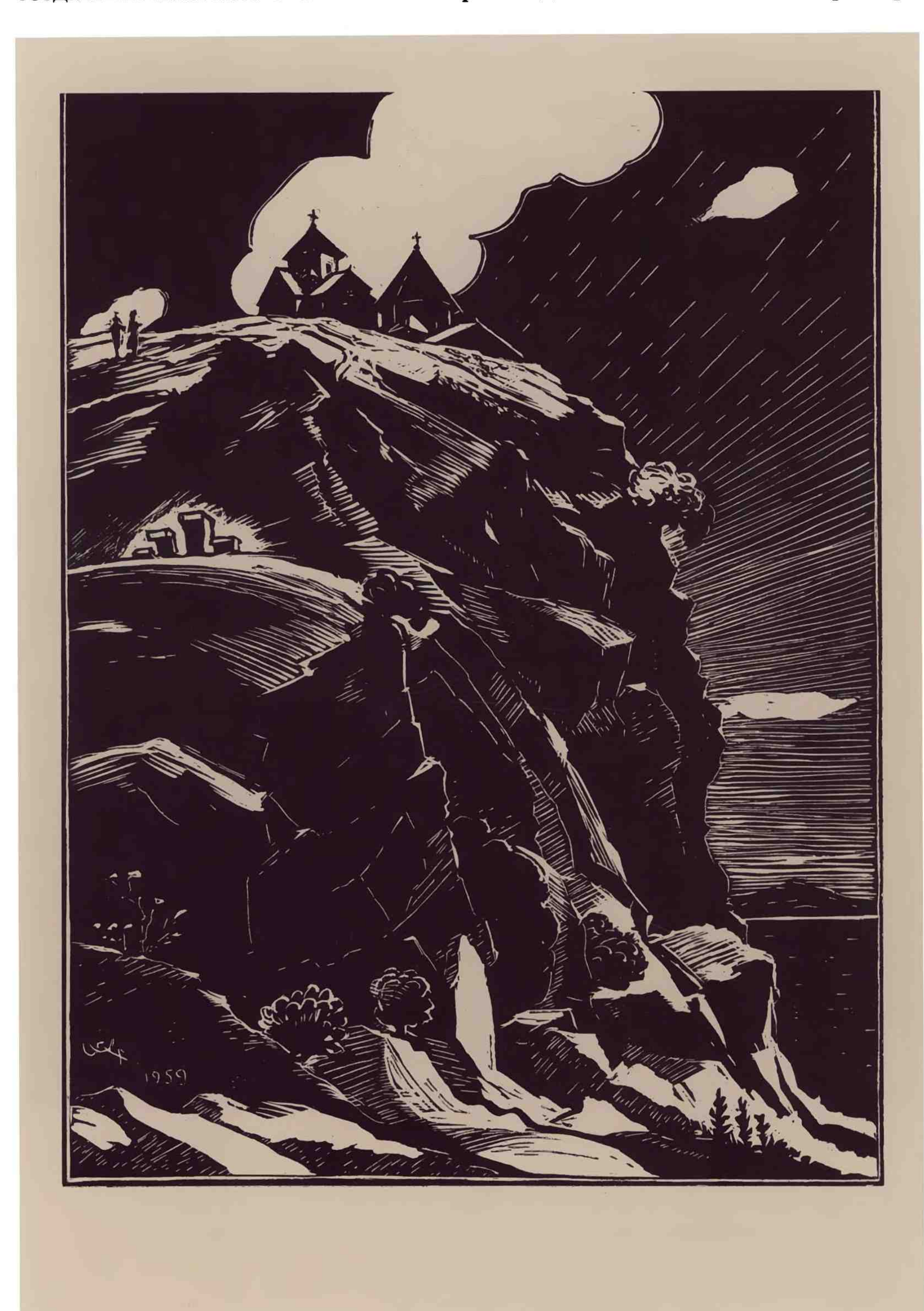
510.
Г.Поплавский
Иллюстрация к «Слову о полку Игореве»

511.
Д.Нодия
На работу. Из серии «Рустави». 1958

еще в 1920 — 1930-х годах литовские графики старшего поколения. В решении современных задач искусства их ученики во многом обогнали учителей, но продолжают чтить их как создателей своей профессиональной традиции.

В это время в литовской гравюре сильно стала ощущаться стадийность ее развития по поколениям мастеров: старшее поколение — Витаутас Юркунас, Мечисловас Булака, Антанас Кучас, Йонас Кузминскис; второе поколение художников, создавших наиболее значительные произведения в конце 1950-х годов, — это Альбина Макунайте, Альгирдас Степанавичус, Бируте Жилите, Стасис Красаускас, Витаутас Валюс, Сигуте Валювене, Лили-Янина Пашкаускайте, Леонас Лагаускас, Алдона Скирутите, Ядвига-Бируте Демкуте, Эдуардас Юренас.

Рассматриваемый период был наиболее плодотворным и цельным для литовской гравюры. В это время выработались общие принципы современного стиля в пределах национальной школы. Литовская гравюра развивалась в контакте с со-



512.
М.Абегян
Озеро Севан. 1959

временным монументальным искусством: в ней можно было найти много черт, общих с современным литовским витражом, монументальной живописью и скульптурой. Для некоторых художников гравюра оказалась даже как бы мостом к собственным опытам в монументальной или театральной живописи (А.Степанавичус, Б.Жилите, Р.Гибавичус). Кроме того, как наследники большой народной традиции литовские художники всегда оставались «делателями вещей», вещей полезных, приложимых к каким-то совершенно конкретным условиям потребления. Литовские граверы применяли этот принцип не только в книге (где это естественно), но и в станковой графике. Ведь станковая гравюра, в конечном итоге, мыслится ими включенной в определенный интерьер, то есть становится предметом быта и поэтому приобретает некоторые общестилистические черты, роднящие ее с прикладным искусством. К таким признакам в первую очередь относится декоративизм, связь изображения с обрабатываемой поверхностью (в данном случае с плоскостью листа), сораз-



513.
В.Айвазян
Норк. Деревья. 1953

мерность с масштабами обычного жилого интерьера. Эти качества как постоянные свойства присущи станковым гравюрам литовских художников.

Важно и то обстоятельство, что воплощение в искусстве гражданственных идеалов решалось в Советской Прибалтике в общегосударственном масштабе, в ходе осуществления плана монументальной пропаганды, что в соединении с широким градостроительством создало благоприятную среду для развития монументальной скульптуры, фрески, витража. Станковые же произведения графики, находившие применение в камерной сфере, построены на других, более интимных интонациях. Помимо того, из-за принципиальной возможности представить станковую гравюру вне утилитарного применения (например, как альбомную графику), художник получал естественный стимул вести как бы исследовательскую работу по выявлению своего собственного отношения к миру, по изысканию новых средств художественной выразительности материала. Поэтому даже в самых декоративных гравюрах всегда присутствуют сосредоточенность



514.
М. Рахман-Заде
Пейзаж

и серьезность, что повышает их художественную содержательность и интеллектуальную ценность.

К национальному фольклору обращаются в своих работах Й.Кузминскис (серия «По мотивам литовских народных песен», 1965 — 1971), А.Макунайте (иллюстрации к литовской народной сказке «Сиротка Элените и Йонукас-барашек», 1960), А.Степанавичус (иллюстрации к сказке «Лягушка-королева», 1962).

Больших успехов добились литовские граверы в области книжной иллюстрации. Значительными произведениями стали работы Й.Кузминскиса — иллюстрации к сборнику стихотворений С.Нерис «Где город белый» (1964), сочинениям А.Страздаса (1957). В начале 1970-х годов были созданы иллюстрации С.Красаускаса к поэме Ю.Марцинкявичуса «Кровь и пепел» (1960), к поэме Р.Рождественского «Реквием» (1961).

Цикл станковых линогравюр «Литовские поэты о революции» (1967 — 1970) создала Алдона Скирутите. Большой поэтичностью отличаются станковые листы Лили-Янины Пашкаускайте,



515.
Р.Бабаев
Старый Баку. Из серии «Страна огней». 1967

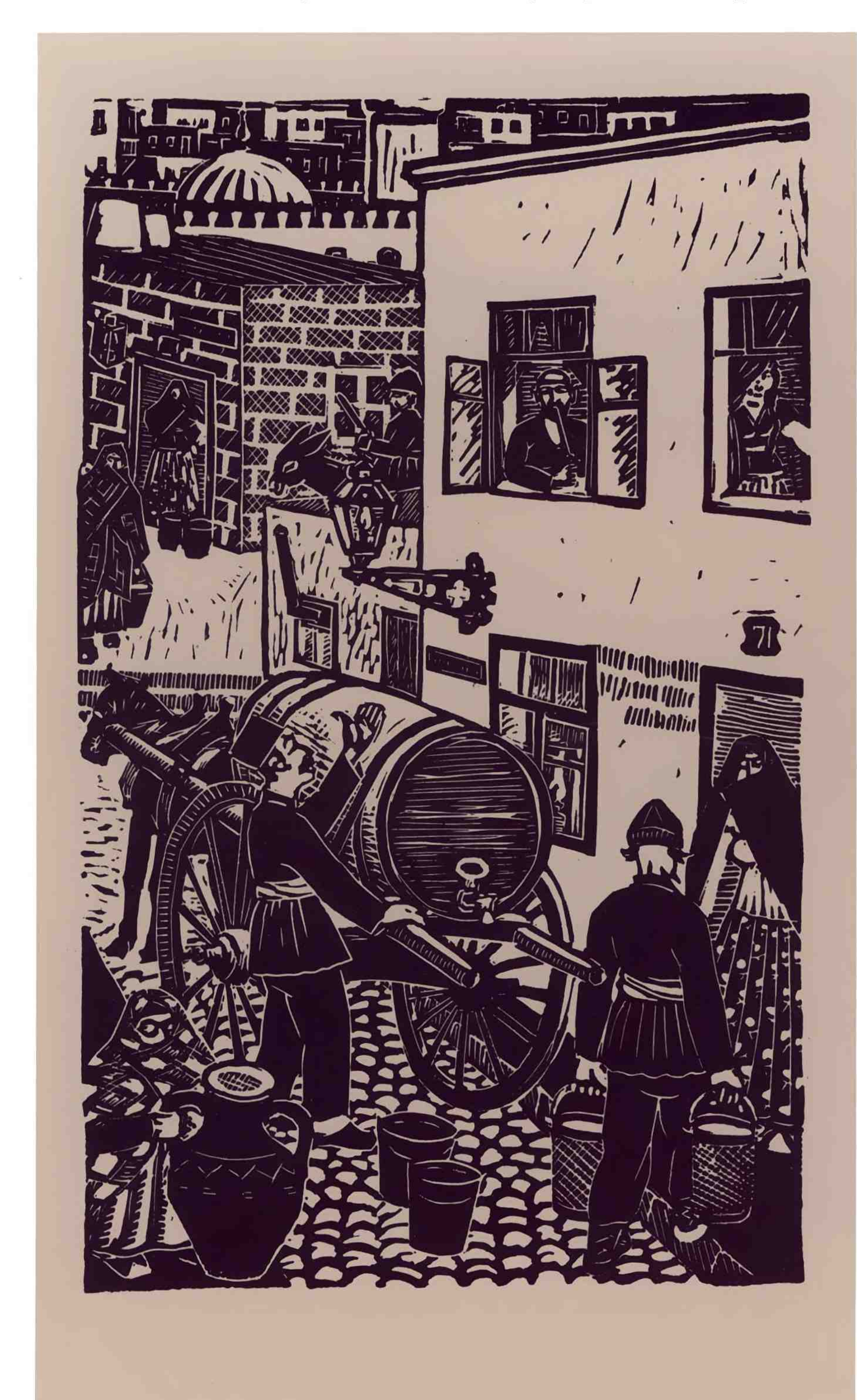
работающей преимущественно в технике офорта (серия «Молодые ученые», 1968).

Высокая гражданственность, подлинный патриотизм присущи серии станковых ксилографий Й.Кузминскиса «Литва на ленинском пути» (1969), гравюрам С.Красаускаса из цикла «Вечно живые» (1976). Серия линогравюр Красаускаса посвящена памяти героев Великой Отечественной войны.

Поэтически-музыкальное мировосприятие Римтаутаса Гибавичуса находит пластический эквивалент в стройной системе пространственно-ритмических соотношений, в логике внутренней структуры композиции, в мерцающей серебристой поверхности листа (серия «Вильнюс», 1964 — 1967).

К группе эстампов этого типа, кроме работ Р.Гибавичуса, можно отнести гравюры Сигуте Валювене, Витаутаса Валюса, Витаутаса Калинаускаса, а также офорты Владиславаса Жилюса.

Гравюра Эстонии развивается на основе очень активной национальной традиции живописи и рисунка. Мастера Эстонии внимательны к проблемам поисков фактуры и декоративной выразитель-





516.
А.Рзакулиев
Водовоз в крепости. Из серии «Старый Баку»
1963

517.
Ю.Васнецов
Котик. 1960

ности, тяготеют к постановке широких философских проблем, остро злободневным сюжетам. К живописцам и рисовальщикам старшего поколения, которые обращались к гравюре лишь эпизодически, оставив, однако, заметный след в истории национальной графики, принадлежит Гюнтер Германович Рейндорф. Пейзажист по преимуществу, он работал в технике офорта и линогравюры. Романтические образы природы созданы им в линогравюрах «Утро в лесу», «Порыв ветра» (1941). Граверов Эстонии издавна привлекает офорт. В этой технике работает Эвальд Карлович Окас (серии «По Италии», 1961 — 1964; «Париж», 1964; «Япония», 1965; «Старое и новое», 1973).

Триптих Пээтера Уласа «Вечный огонь» (1967), серия Олева Соанса «Старые русские города» (1967), «Люди в шлемах» (1967), «Карусель» (1967), «Самовар» (1967) Алекса Кютта, «Ложе озера» (1967), «Озеро над городом» (1967), «Странствующее озеро» (1967) Виве Толли, «Золотой град» (1967) Эви Тихеметс — все эти работы несут в себе зерна широких философских обобщений. Вой-



518.
Б.Ермолаев
Русская печь. 1965

на и мир, рождение и смерть, история и современность взаимопереплетаются здесь в тонких чувственных ассоциациях. Поразительная по красоте фактуры поверхность цветных офортов, где применяется припорашивание бронзовой и алюминиевой красками (вместо черно-белой печати), притягивает глаз зрителя, заставляет его подолгу неотрывно разглядывать один лист, погружаясь в сплетение деталей, проникаясь их ритмом.

Занятия живописью, станковой и книжной графикой органично переплетаются в творчестве эстонского художника Илмара Александровича Торна. Соответственно интересам живописи, в графике он решает проблемы цвета, фактуры. В согласии с опытом графика, в живописи им ведутся поиски ритма, лапидарного, емкого поэтического образа. В какой бы технике изобразительного искусства ни выступал этот мастер, его волнуют проблемы, актуальные для его народа и глубоко важные для современного человечества в целом. «Человек и природа» — так назван графический цикл 1970 — 1973 годов. В технике ксилографии в



519.
Л.Позднякова
Чайхана в Исфаре. 1971

простых и выразительных образах он передает чувство тревоги человека за мир на земле, его обязанность сберечь мир. Цельный, нерасчлененный силуэт мужчины и женщины дан на ритмически сложном фоне форм, не претендующих на конкретную предметность, но ассоциативно дающих ощущение мирового океана. И все это с использованием фактур дерева, при почти нарочитой простоте обработки граверной доски.

Ксилография и линогравюра не столь популярны в Эстонии. Но качественный уровень исполнения линогравюр высок. Ясность пластического языка, тонкая эмоциональность, интерес к большой гражданственной теме отличают работы Хельдура Ларетея («Реквием», 1964; «В.Кингисепп», 1967), Херальда Ээльмы («Старый Таллин», 1965). Оба эти мастера работают и в жанре книжной иллюстрации.

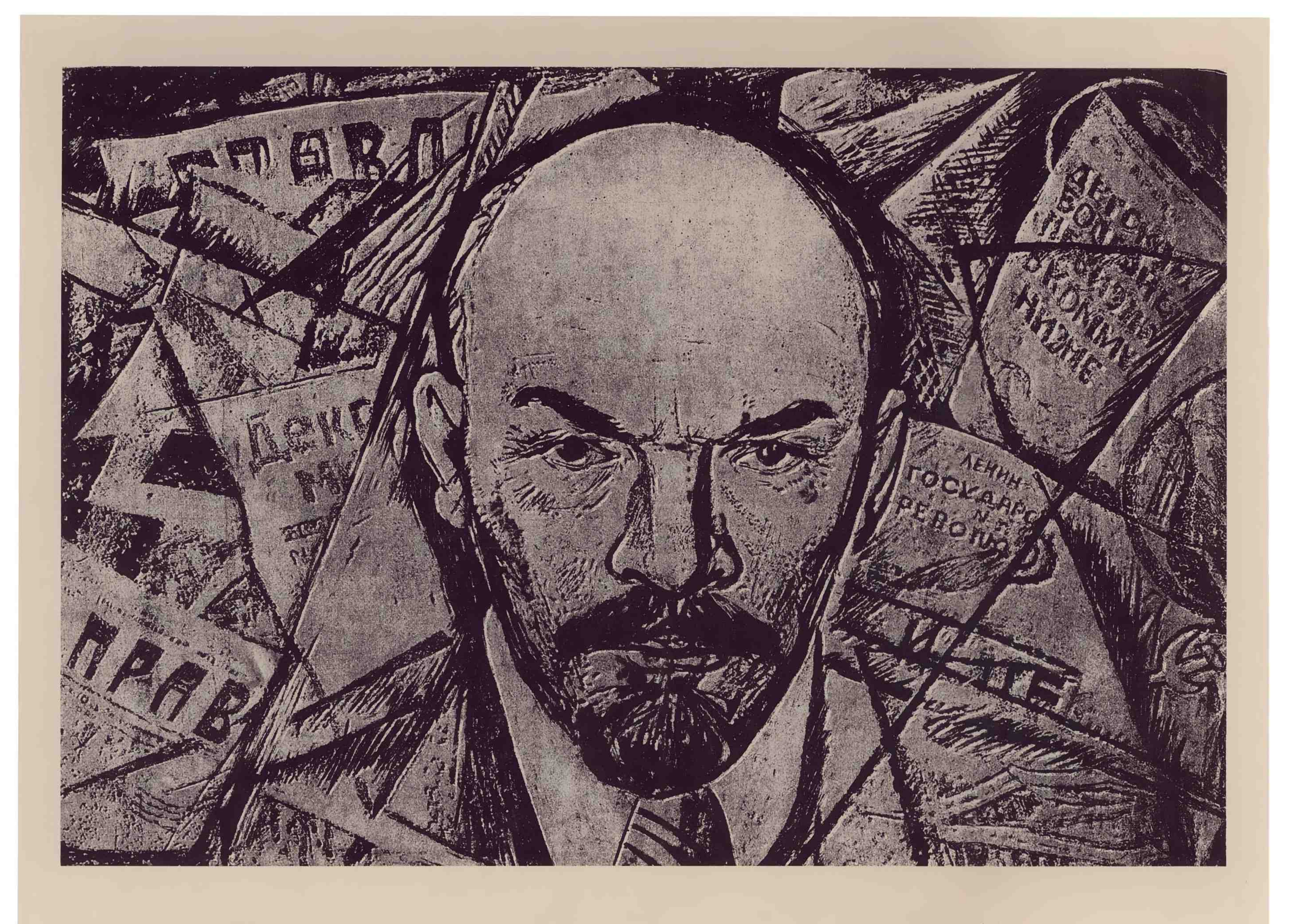
Серию ксилографий к «Гамлету» Шекспира исполнил в 1959 году Х.Ларетей, в этом же году были созданы иллюстрации Х.Ээльмы к роману А.Таммсааре «Правда и кривда».



520.
Е.Сидоркин
Колыбельная. Из серии «Читая Сакена Сейфуллина». 1964

Ксилография Латвии восходит к народному крестьянскому искусству (вспомним резные орнаменты на предметах крестьянского быта), профессиональной графической традиции европейского, в частности, русского искусства 1920-х годов. Мастера старшего поколения, такие, как Петерис Августович Упитис, разрабатывали тему жизни латышской деревни, быта рыбаков (серия «Латышские рыбаки», 1947). Принципы узорочья шли из традиций народного искусства. Обращение к технике черного штриха, приемы росчерков черной линии на белом, не полностью выбранном фоне, и как бы нарочитая деревянность, скульптурность объемной формы — все это дает основание судить, как сильно было воздействие школы Фаворского на графику прибалтийских народов в первой половине 20 века.

В 1960 — 1970-е годы традиция народного искусства начинает использоваться главным образом в плане приведения всей композиции к системе орнаментальной зарифмованности ее элементов и в то же время в стремлении к созданию образа-симво-



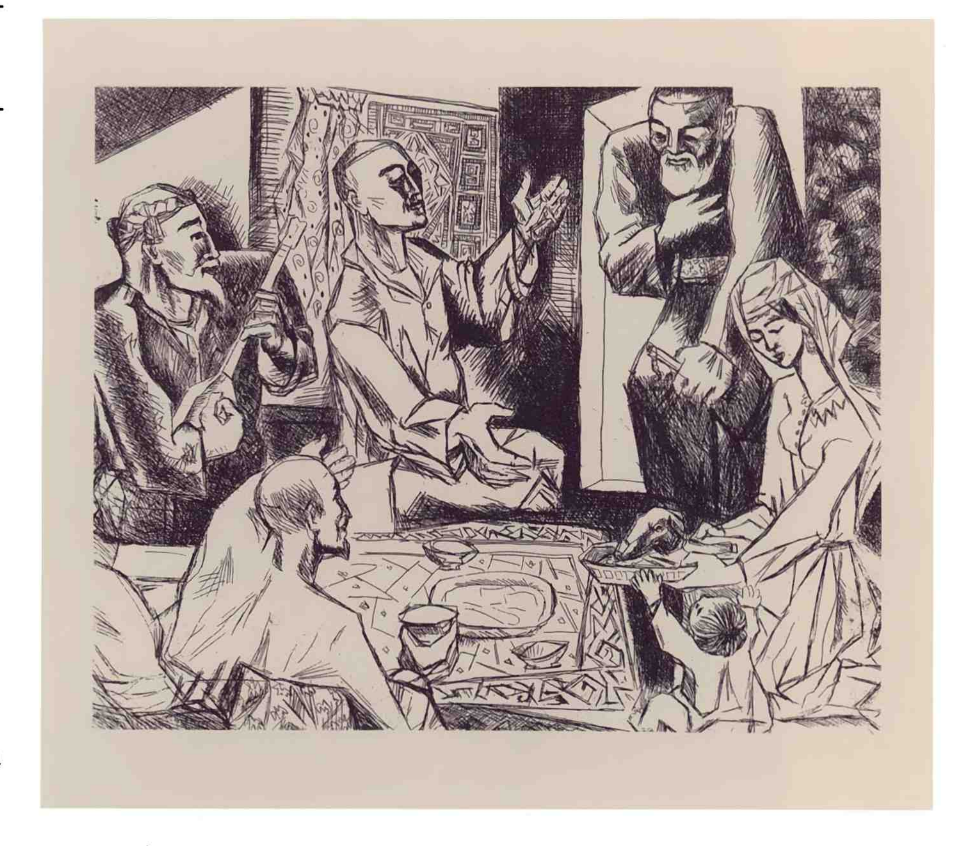
521.
В.Петрова, Л.Петров
В.И.Ленин. Из серии «1917-й год». 1969

522.
И.Исабаев
Гость. Из серии «Быт казахского народа». 1972

ла — изображение солнца как символа жизни и единения всего доброго на земле, женщины — как воплощения мысли о плодородии и непрерывности жизни, мужчины — как средоточия силы и гарантии защиты покоя и мира. Таковы ксилографии одного из ведущих графиков Латвии Гунара Эдуардовича Кроллиса (серия «Поэма о Латвии», 1965). Символика его работ проста, в плакатности образов проявился отказ от излишнего бытописательства и натурализма. Своим творчеством Кроллис активно способствовал процессу возрождения национального искусства в республиках Прибалтики. Продолжая традиции своих учителей П.А.Упитиса и А.П.Апиниса, внимательно изучая старое крестьянское искусство, учитывая опыт своих сверстников, литовских художников, он ищет в гравюре образы обобщенные и монументальные, тему широкую, общественно значимую. Его станковые линогравюры из циклов «Моя Рига» (1967) и «Посвящается республике» (1972) декоративно выразительны и одновременно публицистичны по своему смыслу. Синтетический образ революционного пролетариата создан Кроллисом в иллюстрациях к произведению Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир» (1977). Композиционным центром одной из иллюстраций является данная крупным планом, как бы придвинутая к раме кадра фигура красноармейца, стража революции. В статике позы и динамике светотеневой моделировки формы читаются непреклонная воля и энергия организованного в непобедимую армию народа.

Латвия — единственная из Прибалтийских республик, где доминирующее значение среди графических искусств принадлежит акварели. Гравюра же в какой-то мере оказывается в состоянии, подчиненном акварели и живописи. Поэтому вплоть до самых последних лет латышские граверы отдавали предпочтение литографии. Исключение составляли немногие, в основном мастера старшего поколения, чьи творческие устремления определились еще в 1930 году, такие, например, как П.А.Упитис, работавший в станковой ксилографии (серия «Болот не будет», 1954 — 1957). Правда, уже в конце 1960-х годов, может быть, под влиянием искусства соседних республик, граверы Латвии стали равномерно развивать все три техники печати.

Начало подъема национальных школ гравюры республик Средней Азии в значительной мере обязано творческой и педагогической деятельности русских художников, получивших образование в Москве и Ленинграде и связавших свою жизнь с судьбой народов Советского Востока. Среди этих мастеров в первую очередь следует назвать имена народной художницы Киргизской ССР Лидии Александровны Ильиной и заслуженного деятеля искусств Казахской ССР Евгения Матвеевича Сидоркина. Лирико-эпические серии станковых гравюр Ильиной (серии «Слово о киргизской женщине», 1958; «Женщины мира», 1964 — 1965; «Материнство», 1967; «Наши дети», 1963; «Молодежь Киргизии», 1966) посвящены теме судьбы киргизской женщины, пробуждению общественного самосознания женщин Востока. Ее работы получили высокую оценку не только в нашей стране, но и за рубежом. Если Ильина развивает традицию московской школы ксилографии, то Сидоркин исходит из уроков ленинградской школы графики. Выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина, он воспринял не только педагогический метод своего непосредственного учителя А.Ф.Пахомова, но достаточно глубоко ощутил направление творческих поисков таких представителей старшего поколения ленинградской графики, как А.Н.Самохвалов и Г.Д.Епифанов. Метафоризм его образов, интерес к фактурам и цветовой выразительности черно-белой графики согласуются с той культурной основой, которую он получил, учась в Ленинграде. В то же время эти профессиональные проблемы в высшей степени соответствовали художественной традиции народного казахского искусства, которую внимательно изучил и как бы перевел на язык современности художник. Работая в русле народной традиции, где прежде в силу религиозных запретов не было места образу человека, он сумел сохранить верность принципам старой казахской культуры: декоративизму, тяготению композиций к плоскостности,



образно-содержательной символике («Колыбельная» из серии «Читая Сакена Сейфуллина», 1964).

Техника литографии в творчестве Сидоркина служила в равной степени созданию как станковых, так и книжных серий. Из больших книжных циклов 1970-х годов следует в первую очередь назвать иллюстрации к произведению М.Е.Салтыкова-Щедрина «История одного города» (1978) и к роману Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1979). Оба графических цикла построены на принципе гротеска и изобразительной метафоры. Мир фантастических образов литографий Сидоркина ассоциативно дополняют литературные образы великих сатириков. Декоративные моменты, в которых так силен этот мастер, отходят здесь на второй план. Однако, как и во всех литографиях этого мастера, в этих иллюстративных сериях продолжает сохраняться качество драгоценности как бы мерцающего оттиска с шероховатой поверхности камня.

Творческие поиски художников Средней Азии и Казахстана развиваются в нескольких направле-



523.
Л.Ильина
Делегатки из Тянь-Шаня. 1960

ниях: в изучении и фиксации этнической основы народной культуры, как, например, в работах казахского графика Исатая Нурышевича Исабаева, работающего в станковой графике и книге (серия офортов «Быт казахского народа», 1972), во внимании к традиции средневековой восточной миниатюры, что заметно в композиционных построениях таджикского мастера Турды Самандарова (серии линогравюр «По Памиру», 1975; по мотивам произведений С.Айни, 1978), в сближении с принципами европейской, в частности русской, графики, как у Кутлука Башарова из Узбекистана (серии «Хлопкоробы», 1968; «Труженики сельского хозяйства Узбекистана», 1974). Художники Средней Азии освещают своим творчеством не только страницы истории, но и живую современность. Караван верблюдов, отраженный в водах искусственного водоема пустыни Каракумы, в гравюре туркменского мастера Петра Филипповича Знаменщикова «Сказ о Каракумах» (1967) — это как бы мост между прошлым и будущим. Соединение сюжетных мотивов старого и нового мира харак-



524.
Р.Азимов
Высокогорье. Из серии «Регарский алюминиевый». 1974

терно и для работ Рауфа Акиловича Азимова из Таджикистана (серия «Регарский алюминиевый», 1974).

Графики республик Закавказья — Грузии, Армении, Азербайджана, работают в разных техниках гравюры. К литографии и офорту обращался Давид Ефремович Кутателадзе («Старый дом», 1941), в линогравюре и ксилографии работает Мгер Манукович Абегян («Озеро Севан», 1959), офорте — Владимир Тигранович Айвазян («Норк. Деревья», 1953). Линогравюра — излюбленная техника грузинской художницы Динары Михайловны Нодия (серии «Рустави», 1958; «По Грузии», 1969). Эпические картины суровой природы, современная и древняя архитектура, человек как часть природы — образы, создаваемые художниками Грузии и Армении, пронизаны ощущением величия мироздания. В технике линогравюры преимущественно работают и мастера Азербайджана — Марал Рахман-Заде (серии «Азербайджан — страна нефти», 1947; «У нас на Каспии», 1953 — 1956), Расим Бабаев (серии «В горах Дашкесана», 1961; «Старый Баку», 1968), Алекпер Рзакулиев (серия «Старый Баку», 1963). Сюжеты их работ отражают события истории Советского Азербайджана и его прошлого. Работы художников республик Закавказья объединяет общность интереса к «колориту» в черно-белой гравюре, что является характерным и для более молодых мастеров этих республик.



525.
Т.Самандаров
По мотивам произведений С.Айни. 1978

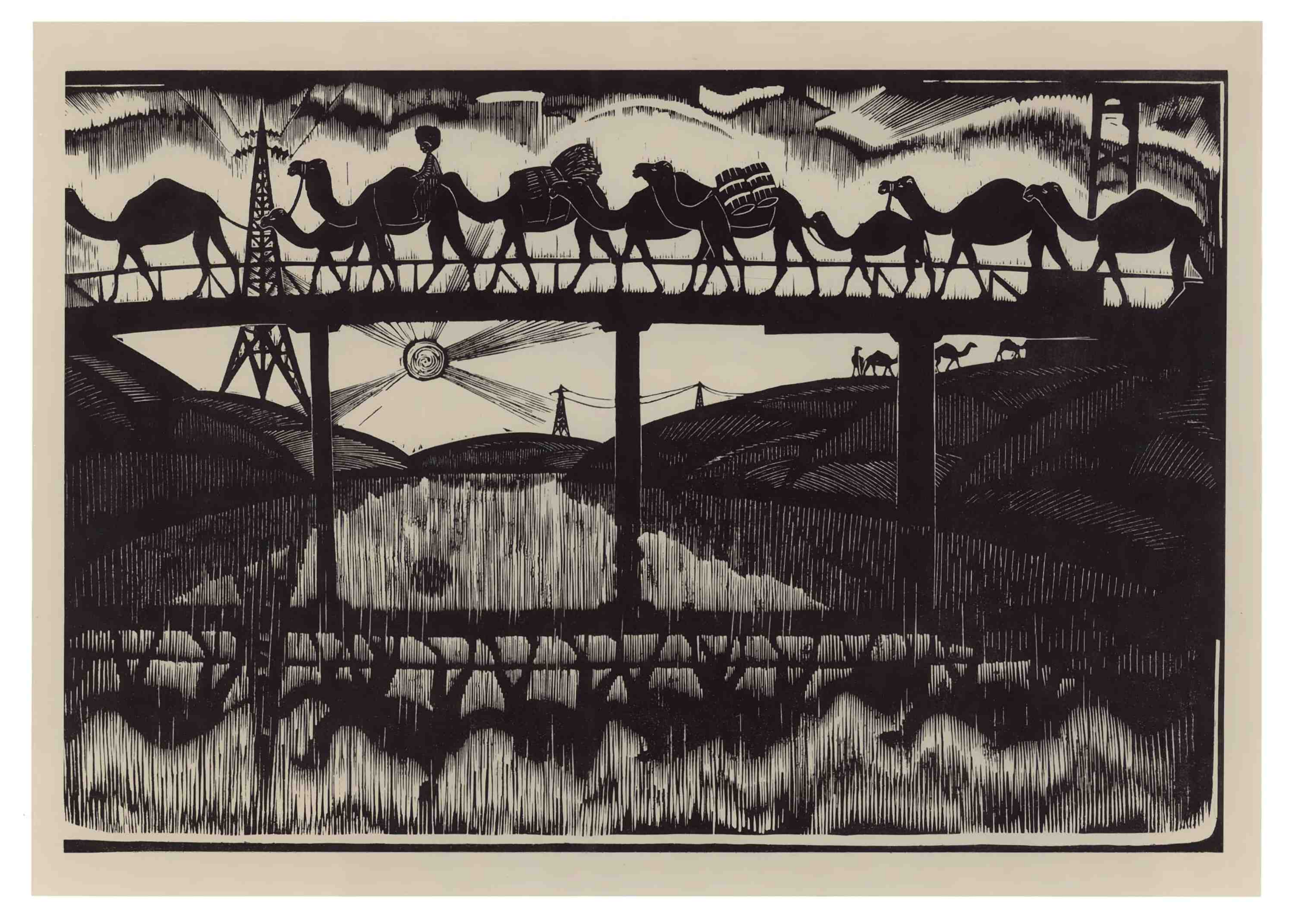
Качественные изменения, происшедшие в гравюре в последние десятилетия, выражаются в первую очередь в изменении межвидовых и межжанровых связей внутри советской графики в целом. При этом мы наблюдаем, с одной стороны, активное взаимодействие гравюры и рисунка, а с другой — тяготение иллюстрации, ранее специфически книжной области, к станковым формам. В этой ситуации «фокусом» всех творческих проблем современной графики становится станковая гравюра.

Может быть, никогда еще в истории советского искусства не переплетались столь нерасторжимо, как в последние десятилетия, пути станковой гравюры и рисунка. Авторизованная тиражная графика идет навстречу рисунку. А станковый рисунок в некоторых своих принципах использует опыт гравюры. Это выражается в смене гравировальных техник: вместо господствовавших в 1960-х годах ксилографии и линогравюры — офорт и литография. Наконец, в тяготении рисунка к обобщенным, проработанным формам. Жизнь графики как особого вида искусства не герметична в своем существовании. Графика активно взаимодействует с живописью, с прикладными искусствами, а отдельные техники ее берут на себя иногда непривычные и поэтому особо трудные задачи.

Плодотворные контакты установились в последние десятилетия не только между отдельными видами искусства, но и между национальными культурными традициями. Это нашло отражение в творчестве многих художников, родившихся в 1930 — 1950-х годах: Е.Е.Джолос-Соловьева, В.И.Ленчина, С.Г.Якутович — с Украины, М.С.Басалыго из Белоруссии, Х.В.Ээльмы из Эстонии, И.Ж.Хелмута и А.К.Янсоне из Латвии, П.П.Репшиса из Литвы, А.М.Гречкина, И.П. и Э.В.Цогоевых из Осетии, Л.А.Замбахидзе и З.А.Дейсадзе из Грузии,

Д.Муфид-Заде из Азербайджана, И.Н.Исабаева из Казахстана, М.А.Кагарова и И.Д.Кириакиди из Узбекистана. Получив специальное образование в училищах своих республик и завершив его в художественных вузах Москвы и Ленинграда, а также других крупных культурных центров страны, мастера возвращаются домой, обогащенные изучением живых традиций искусства братских народов.

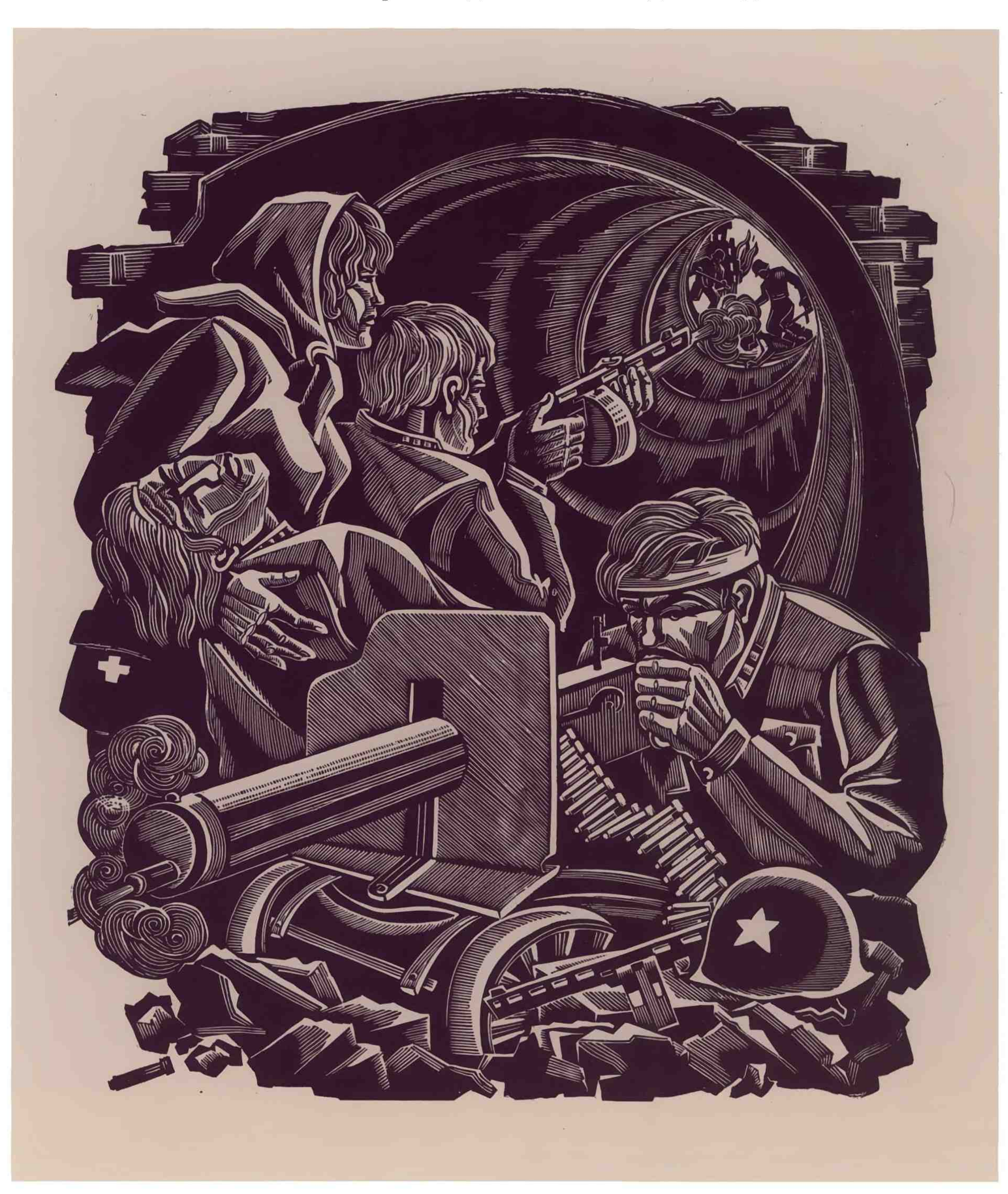
В 1960-х годах мы с известной определенностью могли очертить художественные особенности той или другой национальной школы, сейчас можно говорить о взаимодействии разных культур. Под перекрестным влиянием литовской и русской гравюры развивается гравюра Белоруссии. В то же время в гравюре Литвы заметно сближение с графикой Эстонии. Эпоху второго рождения переживает графика Армении, вышедшая из границ прежней национальной традиции (контрастной, черно-белой гравюры, с подчеркнутым местным колоритом) и обратившаяся к урокам великих мастеров европейского искусства. С помощью других национальных школ утверждает свою само-



526.
П.Знаменщиков
Сказ о Каракумах. 1967

стоятельность философско-бытовой жанр в гравюре Грузии. Очень интересное явление — гравюра республик Средней Азии. У молодой графики Средней Азии существуют связи с театральным искусством, и они внутренне оправданы, ибо служат нахождению пути к большим обобщениям. Нравственно-философский аспект искусства, в котором всегда с особой силой проявляется творческий гений народов Востока, в высшей степени созвучный общим устремлениям нашего искусства, является сейчас смысловым стержнем деятельности граверов Средней Азии. Именно в нем, а не во внешних приемах, черпают они силу, и благодаря этой внутренней наполненности их произведения кажутся убедительными и современными.

Блестящий расцвет завершенных стилевых форм гравюры 1950 — 1960-х годов сменился в наши дни изменением и углублением познавательного аспекта искусства. Мастера, завоевавшие себе признание в высокой гравюре, отказались от нее и вновь перешли на положение учеников в неизведанных для них и более отвечающих потребно-



527.
К.Башаров
Стоять насмерть. Из серии «Герои Брестской крепости». 1975

стям настоящего дня техниках, таких, как гравюра на металле и литография. Фиксация процесса художественного поиска, выявление изменчивой жизни пространственной среды, в которой каждое явление рассматривается не как конечная данность, а как процесс, более доступный этим техникам. В этом они являют собой полную противоположность ксилографии, а в отношении к свободному рисунку не только не уступают ему, но, может быть, и превосходят его благодаря широкому арсеналу технических средств.

Таким образом, станковая гравюра и рисунок в формах общения со зрителем как бы меняются местами. Сохраняя за собой декоративно-прикладные функции, свойственные ему изначально, эстамп в ряде случаев теперь предполагает и иные, чем раньше, условия рассмотрения: более интимные, кабинетные, что помогает зрителю реконструировать характерные для художника связи зрительных и тактильных ощущений, направляет его восприятие в русло творческой активности. Рисунок же, до недавних пор бывший областью





528.
Б. Власов
Иллюстрации к книге Э. Хемингуэя «Старик и море». 1977

достаточно обособленной, закрытой от «непосвященного», выходит из стен мастерских в экспозиционные залы, а потому говорит со зрителем в формах более отобранных, обобщенных.

Период сближения с рисунком переживает сейчас и книжная гравюра. Однако в этой области сказывается и очень прочная и устойчивая традиция советской школы книжной ксилографии. В ее русле работают мастера, принадлежащие разным поколениям. Преданы ее классическим формам Ф.Д.Константинов и Г.Д.Епифанов, М.С.Чуракова и А.Ф.Билль, Й.М.Кузминскис и А.А.Кучас, Ю.Л.Коннов и Л.А.Ильина. Лаконичны и экспрессивны ксилографии А.Д.Гончарова к «Смерти Тарелкина» А.В.Сухово-Кобылина. Многообразие композиционных средств, разностороннюю одаренность художницы обнаруживают иллюстрации Л.А.Ильиной к «Джамиле» Ч.Айтматова (1976), «Сонетам» Шекспира (1977 — 1978), «Лирике» М.Ю.Лермонтова (1976).

Цветные ксилографии Геннадия Дмитриевича Епифанова к «Пиковой даме» А.С.Пушкина (1966),



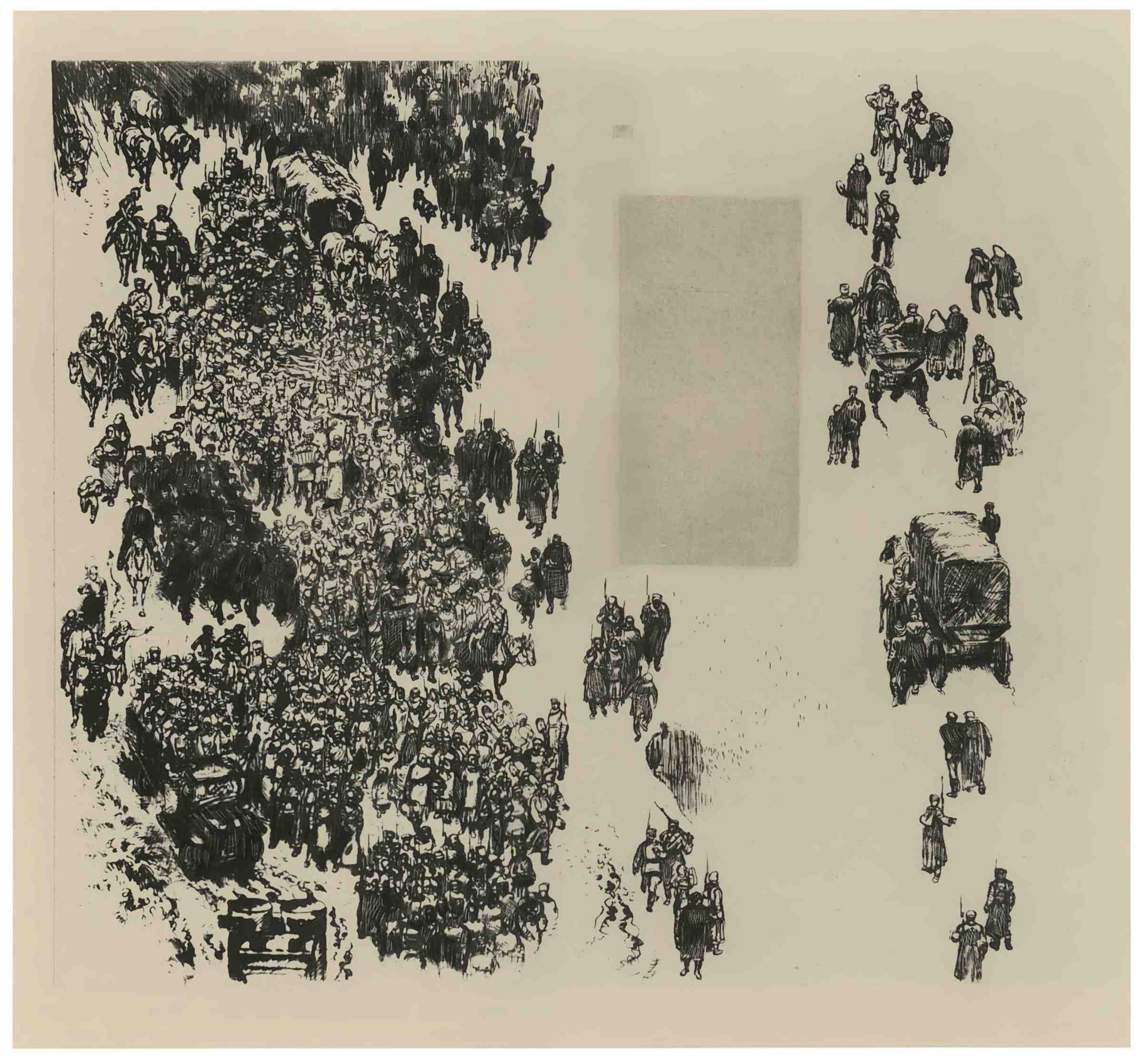


529.
М.Майофис
Иллюстрация к роману Г.Флобера «Госпожа Бовари». 1970

530.
Г.Епифанов
Иллюстрация к книге А.С.Пушкина «Пиковая дама». 1966

тонкие по штриху, сложные по фактурам и цвету, предваряют то, что позднее будет решаться художниками в офорте. Они не столько тоново-скульптурны, как работы московских ксилографов, сколько живописно-графичны, и в этом продолжают собственную традицию мастера 1930-х годов. Иллюстрации Епифанова — это «иллюстрации состояния». В них есть и проникновение в эпоху (без нагромождения историко-архивных деталей), и глубокий психологизм (без аффектации мимики изображаемых персонажей). Интерес к выявлению психологической основы литературных произведений естественно привел современных книжных графиков к таким гравюрным техникам, которые позволяют создавать вольные и легкие, базирующиеся как бы на случайных ассоциациях композиции.

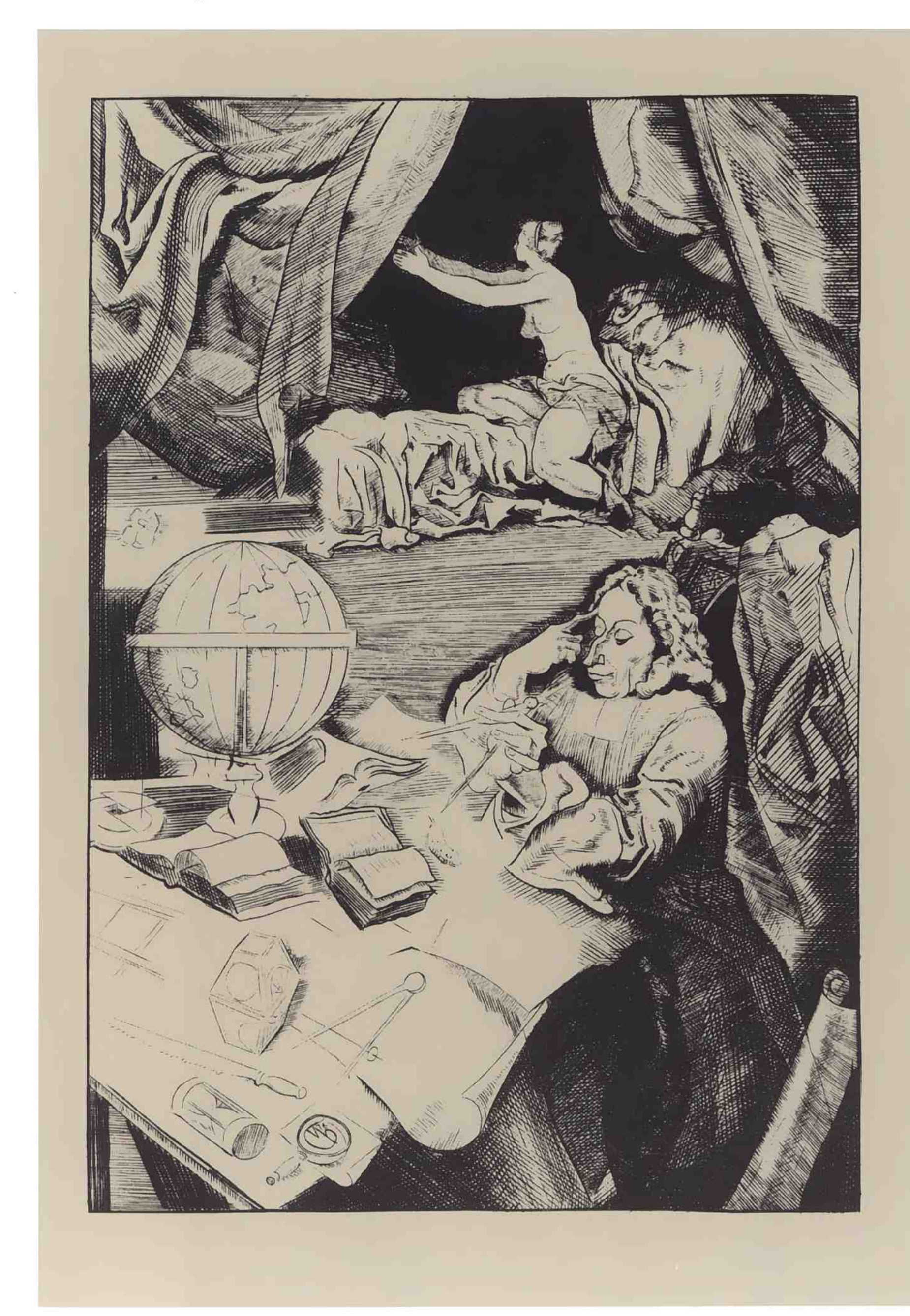
Крупномасштабность тем, стремление связать в сюжете рассказ об индивидуальной судьбе человека с эпическим развертыванием исторической панорамы характерны для работ в книге Александры Феликсовны Билль, как, например, в испол-



531.
А.Данченко
Иллюстрация к книге Дж.Рида «*10 дней, которые потрясли мир*». 1976

ненных художницей в техниках ксилографии и линогравюры иллюстрациях к поэме Р.Рождественского «Реквием» (1970).

С конца 1960-х годов ксилография начала уступать место в книге офорту, сухой игле и резцовой гравюре на меди, а во второй половине 1970-х годов — литографии как наиболее свободной, подвижной технике, близкой к рисунку. Офорт, воспроизводимый в книге способом плоской печати, в художественном плане во многом терял, утрачивая фактурность и бархатистость. Но зато в нем завоевывается неведомая ксилографии легкость, свобода, тонкость нюансировки тона, а связь с книжным пространством не уменьшается, так как офсетом печатается и текст, что создает возможность использования разной верстки.



532.
И.Богдеско
Иллюстрация к книге Дж.Свифта «Путешествие Гулливера». 1978

Активизировалась и жизнь литографии в книге. В смешанной технике литографии, акварели и туши иллюстрировал роман Д.Дефо «Робинзон Крузо» (1974) Николай Евгеньевич Попов. Органическая связь свободной композиции рисунка и рукописного текста на странице создает впечатление неподдельной уникальности этого произведения тиражной графики. Технику литографии и офорта с успехом применяют в книге белорусский художник Георгий Георгиевич Поплавский и многие другие мастера советского книжного искусства.

К технике резцовой гравюры на меди в иллюстрациях к «Путешествию Гулливера» Дж.Свифта (1978) обращается прежде работавший в рисунке и высокой гравюре молдавский художник Илья Трофимович Богдеско, к офорту с акватинтой — ленинградец Михаил Соломонович Майофис, иллюстрировавший «Госпожу Бовари» Г.Флобера (1970). К литографии — ленинградский график Борис Васильевич Власов, выполнивший серию иллюстраций к рассказу Э.Хемингуэя «Старик и море» (1977). Гравированная на меди либо литографированная иллюстрация приобретает и внекнижные, станковые формы. Так, серию станковых иллюстраций к «Стихотворениям» В.С.Курочкина исполнил Д.С.Бисти (1974).

Старые техники гравюры иногда дополняются технологическими новшествами, связанными с использованием новых материалов. Но основные художественные принципы техник остаются прежними. В иллюстрации сосредоточены самые существенные стилевые, мировоззренческие качества литературы, социальный и жизненный опыт художника. Такая методическая позиция граверов, работающих в книге, создает почву для того, чтобы искусство иллюстрации никогда не умирало и постоянно обогащалось новыми аспектами прочтения произведений литературы.

В творчестве украинского гравера Александра Григорьевича Данченко находят ясное взаимодействие гравюра и рисунок. Так, рисованные иллюстрации к «Декамерону» Боккаччо (1966 — 1967) выполнены художником в манере, близкой к ксилографии или линогравюре, а офорты серии иллюстраций к книге Дж.Рида «10 дней, которые потрясли мир» (1976) он приближает по манере исполнения к свободному рисунку. Как и у Кроллиса, героем Данченко является народ. Но его образ воплощается не в отдельной фигуре, как бы вырастающей из толпы, а в самой толпе, той народной стихии, в которой так разнообразны и сложны сцепления составляющих ее элементов.

Коллективный герой и раньше стоял в центре внимания Данченко (серия «Щорсовцы», 1957; иллюстрации к «Кобзарю» Т.Г.Шевченко, 1963; офорты из серии «Корюковка», 1971). Однако никогда раньше не ставилась с такой определенностью и не решалась художником проблема изображения революционной толпы, народной стихии, как это было при иллюстрировании книги Дж.Рида. Увиденное как бы с высоты птичьего полета, разбуженное к революционной деятельности море людей изображено так, как мог представить мир художник очень большой зрительной культуры.

Кроме Москвы, Ленинграда, столиц союзных республик существует множество новых центров развития гравюры, и в большинстве из них художники начинают с прочных позиций, которые уже завоеваны советской гравюрой. Какая же она, советская гравюра сегодняшнего дня? Ее развитие подчинено закономерностям поступательного движения советского искусства, она не изолирована от других сфер творческой деятельности. Относитель-



533.
Г.Якутович
Иллюстрация к «Слову о полку Игореве». 1978

но же стилистики гравюры последних лет общие выводы пока еще делать преждевременно.

Когда сейчас, уже в последней четверти 20 века, мы вглядываемся в историю советской гравюры, то замечаем в ней не только отдельные яркие имена, не только школы и направления, но и общую тенденцию, в высшей степени присущую этому искусству на всем протяжении его бытия, — непосредственно и быстро реагировать на изменения во всех сферах общественной жизни. Не было [redacted]

всех значительных явлений, происходящих в советской гравюре, всех творческих индивидуальностей художников-граверов нашей страны. Сделать это в столь кратком очерке было бы невозможно. Полная история советской гравюры еще не написана. Она осуществляется лишь фрагментарно в отдельных статьях, очерках, монографиях о крупных мастерах. Но как бы ни были богаты наши музейные собрания гравюр и современны аспекты рассмотрения этого материала, полностью тема исто- [redacted]

Soviet Prints

The article by N.Rozanova *Soviet Prints* includes several sketches dealing with the historic evolution of Soviet xylography, copper engraving and lithography from the early years of Soviet art to the seventies. Considerable space is given to the xylographs of the 20's and 30's, particularly to the production of the Moscow school whose leader was V.Favorsky. The specificity of the Leningrad school of xylography is shown on the examples taken from the work of D.Mitrokhin and E.Budogosky. The etchings by I.Nivinsky and D.Sterenberg as well as the lithographs by V.Lebedev, N.Kupreyanov, P.Miturich and Ye.Kibrik provide an idea of how wide in the scope and far-reaching were the quests of Soviet engravers in the pre-war years. The discussion of Soviet engraving in the subsequent period is based on extensive material, with references to the production of artists living in national republics of the Soviet Union. In conclusion the article outlines the progress of Soviet engraving in the seventies.

